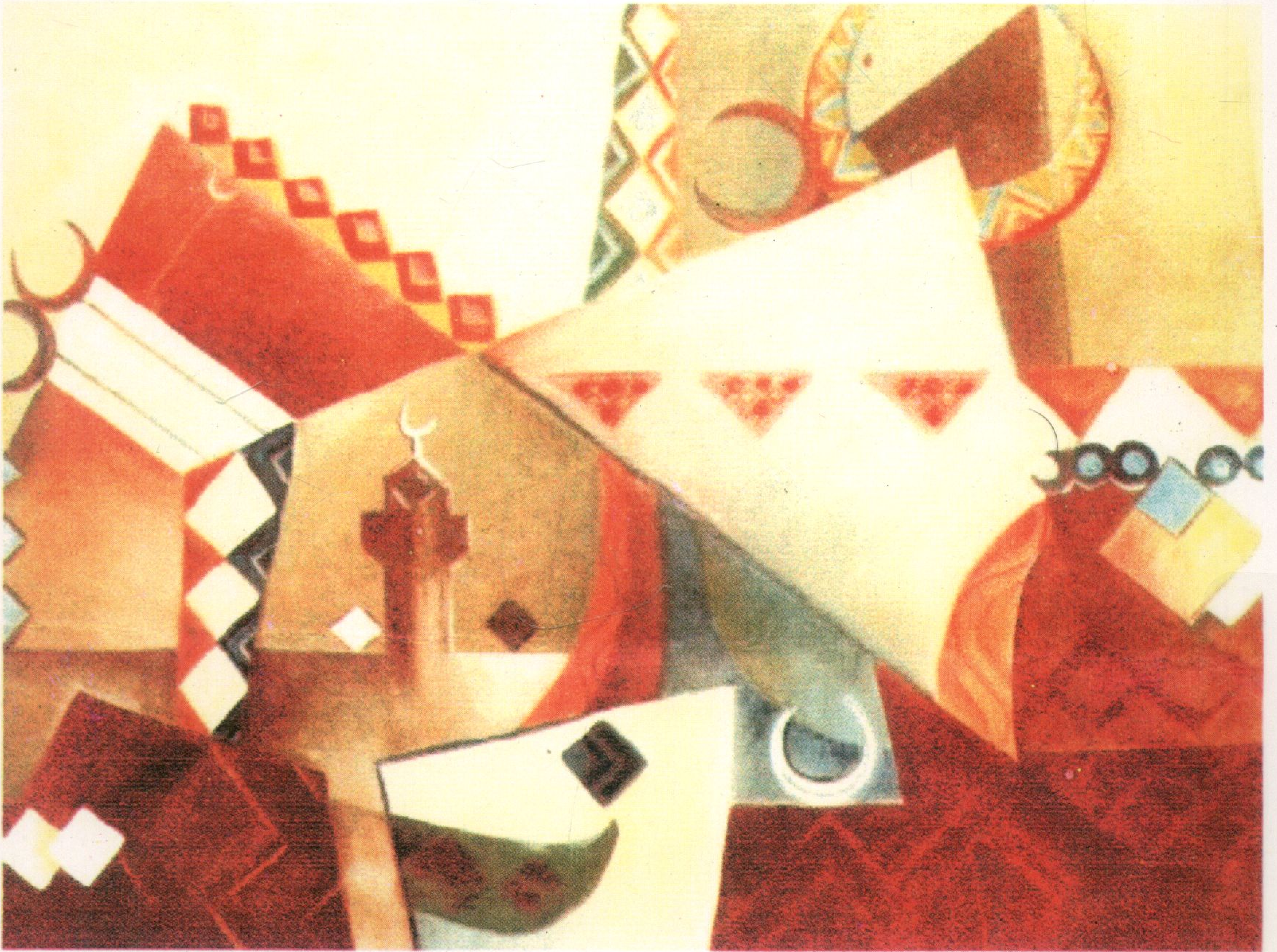
اتحاد الكتاب العرب
ARAB WRITERS UNION
DAMASCUS دمشق

محمد رياض وتار

توظيف التراث في الرواية العربية



(دراسة)

توظيف التراث

في

الرواية العربية المعاصرة

البريد الالكتروني: E-mail :unecriv@net.sy

aru@net.sy

موقع اتحاد الكتّاب العرب على شبكة الإنترنت

http://www.awu-dam.org

تصميم الغلاف للفنان: أبو راشد



الدكتور محمد رياض وتار

توظيف التراث
في
الرواية العربية المعاصرة

- دراسة -

من منشورات اتحاد الكتاب العرب

دمشق – 2002

الإهداء

إلى رفيقة العمر: **نبال أحمد**

زوجتي التي شاركتني رحلة الهم والاهتمام

والـــــى:

طلــل وعــبد الــرؤوف وبيلــســان

**

المقدمة

1-بواعث توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة
2-دواعي البحث
3-المصطلح والمنهج

تواجـــه الباحث في الرواية العربية أسئلة كثيرة، تتعلق بنشأتها، وتطورها، وعلاقتها بالرواية الغربية من جهة، وبالموروث السردي من جهة أخرى، ولما كان تاريخ الرواية العربية يشير بوضوح إلى أن فن الرواية هو فن مستحدث في الثقافة العربية التي ظلت حتى أواسط القرن التاسع عشر ثقافة تقليدية، تضم فـــي سلسلتها الأجناس الأدبية والثقافة التقليدية، كالشعر، والمقامة، والرسائل، و الخطـــب، والـــبلاغة[1]...، فإن الباحث لا يجد مفراً من التأريخ للرواية العربية من زاوية علاقتها بالرواية الغربية.

دخلـــت الـــرواية إلى السلسلة الثقافية العربية عن طريق الترجمة، وأدت عـــناية المترجميـــن، ومن ثم المؤلفين الأوائل، بذوق القراء، والخضوع لما هو ســـائد فـــي الثقافة العربية آنذاك إلى تلوين الروايات المترجمة، والمؤلفة بألوان تراثـــية كانـــت تهيمن على الذوق الجمالي والفكري لجمهور القراء الذين كان جلهـــم من أنصاف المثقفين،[2] وقد تجلت هذه الألوان التراثية في شكل الرواية ومضـــمونها، وكان للمقامات تأثير واضح في الروايات المترجمة، والمؤلفة من الناحيتين الشكلية، والأسلوبية، فخضعت لغة الرواية للسجع، وكثرة المترادفات، والمفـــردات الصعبة، وكان لألف ليلة وليلة تأثير واضح في المضمون، فبرزت فـــي الـــنص الروائـــي معالم بطل الحكايات، وخضعت الأحداث للمصادفات، والعجائبي والخارق[3].

ولكن يجب ألا يدفعنا وجود المؤثرات التراثية في الروايات العربية الأولى إلـــى القول إن عملية تأصيل الرواية العربية تمت في وقت مبكر، ومنذ دخول الـــرواية إلـــى الـــثقافة العربية، فوجود مثل هذه الألوان التراثية كان من قبيل

---

(1) ينظر تكوين الرواية العربية، محمد كامل الخطيب – وزارة الثقافة، دمشق 1990 ص5.

(2) لمـــزيد من الاطلاع على المرحلة الأولى في تطور الرواية العربية يرجى العودة إلى تطور الرواية العربية المعاصـــرة في مصـــر، د. عبد المحسن طه بدر – دار المعارف، مصر 1963، وتطور الرواية العربية المعاصرة في بلاد الشام، د. إبراهيم السعافين – دار المناهل، بيروت 1987.

(3) ينظر في الجهود الروائية ما بين سليم البستاني ونجيب محفوظ، د. عبد الرحمن ياغي – المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت بلا تاريخ ص38 وما بعدها.

سيطرة الشكل السردي القديم الذي اتخذه رجالات عصر النهضة قالباً فنياً للتعبير عن الجديد الذي أحدثه اتصال المجتمع العربي بالمجتمع الغربي، ولا ننسى هنا أن نذكر "تخليص الإبريز في تلخيص باريز" لرفاعة رافع الطهطاوي، و"علم الدين" لعلي مبارك، على سبيل المثال لا الحصر.

لم يدم تأثير الشكل التراثي القديم طويلاً، فسرعان ما أدرك المثقفون والمفكرون، بتأثير الثقافة الغربية، أن الجديد الوافد يحتاج إلى شكل فني جديد أيضاً، فتم التخلي عن الشكل التراثي، والتمسك بالشكل الغربي، وهكذا، عاشت الرواية العربية اغترابين، فكما اغتربت بسبب تقليدها للرواية الغربية، فقدت هويتها أيضاً بسبب تقليدها للتراث، وكان عليها – وهي تسعى إلى إيجاد هويتها – أن تصارع ضد هيمنة تيارين: التراث، والغرب، واستطاعت – بعد لأيء – أن تتخلص من هيمنة الرواية الغربية عبر التوقف عن تقليدها، وتمكنت من التخلص من هيمنة الشكل التراثي، بإعادة توظيفه والإفادة منه.

ولابد هنا أن يبرز السؤال التالي: هل ثمة سبب أو أسباب أدت إلى توقف الرواية العربية عن تقليد الرواية الغربية؟ للإجابة عن السؤال السابق لابد ان نتوقف – ولو وقفة قصيرة – عند تاريخ الرواية الغربية، وتطورها.

يؤرخ إيان واط Ian Watt لنشأة الرواية الغربية بروايات دانيال ديفو D.Defoe وفيلدنغ Fielding، وريتشارد سون[(1)] Ridhardson، ولكن تميز الرواية الغربية في القرن الثامن عشر عن النتاج القصصي والروائي في العصور القديمة والقرون الوسطى لا يعني أبداً أن الرواية الغربية ولدت من العدم، وأن صلتها بالتراث القصصي اليوناني والقروسطي واهية، فثمة جذور للرواية الغربية نجدها في القصص اليوناني الذي استمرت بعض خصائصه، ولاسيما ما يتعلق منها بالفلكلور Folklore، في الرواية الغربية المعاصرة، وهذا ما أكده ميخائيل باختين Mikhael Bakhtine في معرض دراسته للزمان والمكان في روايات رابليه المفتوحة على مصادر أدبية قديمة ومتنوعة[(2)].

ظل الشكل الفني للرواية الغربية ينحو منحى معيناً حتى مطلع العقد الخامس من القرن العشرين، حيث شهد المجتمع الغربي جملة من المتغيرات

---

(1) ينظر نشوء الرواية، إيان واط، تر: عبد الكريم محفوض – وزارة الثقافة، دمشق 1991 ص5.

(2) ينظر أشكال المكان والزمان في الرواية، ميخائيل باختين، تر: يوسف حلاق – وزارة الثقافة، دمشق 1990 ص214.

الحضـــارية والثقافية، كغزو الفضاء، والثورة التكنولوجية، والصواريخ العابرة للقـــارات، والحروب المدمرة التي أورثت الإنسان شعوراً بالقلق والتشاؤم. ولم تصـــمد الـــرواية الغربـــية أمـــام هذه التحولات التي مسّت المجتمع والإنسان، فطوّعت شكلها بما يتناسب وهذه التغيرات، واستسلمت للعبث والتشاؤم، ونبذت القيم، وكفرت بالزمان، وحطمت الشخصية الروائية[1].

لقد أدى دخول الرواية الغربية في طور الحداثة Modernism إلى انقطاع الخيط الذي كان يربط بينها وبين الرواية العربية، وتدل على ذلك قلة الروايات العربـــية التي تأثرت بالرواية الغربية المعاصرة، في مقابل كثرة الروايات التي اعتمدت التقنية التقليدية[2].

إن الـــتوقف عن تقليد الرواية الغربية جاء نتيجة وجود روائيين أدركوا أن وظـــيفة الأدب إنما هي التعبير عن مشكلات الواقع، ورصد المتغيرات فيه، لذا أخذوا من تقنيات الرواية الغربية المعاصرة ما يحقق للرواية فنيتها، و تركوا ما يخـــص المجـــتمع الغربـــي، ويتنافى مع طبيعة المجتمع العربي، فرواية "ذات" لصـــنع الله إبراهـــيم – علـــى سبيل المثال لا الحصر – وظفت تقنيات روائية غربـــية حديـــثة، كاســـتخدام الأسلوب السينمائي، والمعلومات الغزيرة، وأقوال الصـــحف، وقصاصات الورق[3]... ولكن هذه التقنية المعاصرة لم تمنع الرواية من التعبير عن مشكلات الواقع الذي ترصده.

لقـــد اســـتطاعت الرواية العربية خلال فترة قصيرة لا تكاد تتجاوز القرن الواحـــد أن تثبـــت وجودها، وتنتزع اعتراف الثقافة الرسمية بها، بعد مواجهة ضـــارية، ونضـــال مريـــر. إن ما تقدم ليس من قبيل المبالغة، بل ثمة ما يؤكد الـــنجاح الذي حققته الرواية العربية كازدياد عدد الروايات المطبوعة، وازدياد عـــدد القراء، وترجمة بعضها إلى لغات أجنبية، وحصول أحد عمالقتها، وهو نجيـــب محفوظ، على جائزة نوبل للآداب. وما كان للرواية العربية أن تحقق ما حققـــته من نجاح لولا أنها استطاعت أن تتخلص من هيمنة الأشكال القصصية القديمـــة التـــي كانت شائعة في الثقافة العربية قبل الاتصال بالغرب، وان تقطع

---

(1) ينظر في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، د. عبد الملك مرتاض – عالم المعرفة، الكويت، العدد 240 – 1998 ص62 وما بعدها.

(2) ينظر الرواية السورية (1967 – 1977)، نبيل سليمان – وزارة الثقافة، دمشق 1982 ص43.

(3) تـــنظر دراسة تفصيلية لرواية (ذات) في قضايا السرد في الرواية العربية المعاصرة، د. صلاح صالح – رسالة دكتوراه، جامعة دمشق.

الحبل السري الذي كان يربطها بالرواية الغربية التي هيمنت عليها فترة ليست بقصيرة. وتمثل ظاهرة توظيف التراث التي ظهرت بشكل واضح في العقود الثلاثة الأخيرة في عدد من الروايات العربية الطريقة التي اتبعتها الرواية العربية في سبيل تحقيق انتمائها إلى الثقافة العربية، واستقلالها عن الرواية الغربية.

1- بواعث توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة:

لم يظهر تيار التوجه إلى التراث في الرواية العربية المعاصرة فجأة، وبلا مقدمات، بل وقفت وراء وجوده بواعث كثيرة. وإذا كان من السهولة بمكان معرفة الدوافع والأسباب .التي تؤدي إلى نشوء الظواهر العلمية، فإن الأمر يبدو في غاية الصعوبة حين يتم البحث في الإبداع الأدبي. ولذا ارتأينا أن نتحدث عن البواعث الرئيسة، ونرجئ الحديث عن البواعث الخاصة إلى حين دراسة الروايات، موضوع البحث. ويمكن أن نقسم البواعث الرئيسة أو العامة إلى ثلاثة بواعث، هي:

أ-البواعث الواقعية:

أدت حرب حزيران 1967، وما تمخض عنها، من نتائج سلبية إلى خيبة أمل كبيرة، ظلت تحفر عميقاً في وجدان أبناء الأمة العربية، ولاسيما المثقفون الذين أدركوا أن الهزيمة لم تكن عسكرية فحسب، بل كانت هزيمة حضارية أيضاً، وأن محو آثار الهزيمة، والنهوض من جديد يتطلبان إعادة التفكير في البنى الفكرية، والاجتماعية، والسياسية والاقتصادية، والثقافية للمجتمع، كما أدرك المثقفون العرب بعد حرب حزيران أيضاً أن العودة إلى الجذور ضرورية، ليس من أجل الانغلاق على الذات، وتقديس الأجداد، وتمجيد الماضي، والحنين الرومنسي إلى إعادته، بل لمساءلة الذات من خلال مساءلة الماضي، والوقوف على الخصائص المميزة، والهوية الخاصة.

لقد استجابت الرواية العربية، بوصفها أحد مظاهر الثقافة في المجتمع، كما استجابت مظاهر الثقافات الأخرى، كالشعر والمسرح، لما فرضته حرب حزيران، من العودة إلى التراث، ولكن لا يعني هذا أن الرواية العربية لم تعرف توظيف التراث قبل نكسة حزيران، بل يعني أن التوجه إلى التراث بعد النكسة تميز بخصوصية لم تكن معروفة من قبل.

ب-البواعث الفنية:

شكلت طبيعة العلاقة بين الرواية العربية والرواية الغربية أحد أهم الأسباب التي دفعت الروائيين في العقود الثلاثة الأخيرة إلى توظيف التراث كما مر معنا، وترافق تراجع الرواية الغربية، بوصفها المثال الأعلى بالنسبة إلى الرواية العربية، وظهور روايات أخرى تنتمي إلى أمريكا اللاتينية، واليابان، وأفريقيا... وتميزت هذه الروايات بشكل فني مغاير للشكل الفني في الرواية الغربية. وساهمت، ولاسيما رواية أمريكا اللاتينية التي عرفت بميل كتابها إلى الغوص في البيئة المحلية، ورصد عادات الشعب وتقاليده وتراثه، وتوظيف التراث الإنساني، ولاسيما حكايات ألف ليلة وليلة التي أثرت كثيراً في الروائي الكولومبي غابرييل غارسيا ماركيز، في دفع الرواية العربية للعودة إلى قراءة التراث، والتأسيس عليه، والغوص في البيئة المحلية.

ج-الحركة الثقافية

مهد لظاهرة توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة ما بذله بعض النقاد والباحثين، من جهود للعودة بالرواية العربية إلى تلك الأصول والجذور التراثية، بدلاً من ربطها بالرواية الغربية. وقد وجد هؤلاء الباحثون أن كتب التراث تنطوي على ألوان كثيرة من القصص، كالقصص الديني، والقصص البطولي، وقصص الفرسان، والقصص الإخباري والمقامات، والقصص الفلسفي[1]. فما كان منهم إلا أن قطعوا صلة الرواية العربية بالرواية الغربية، ونسبوها إلى هذه الأشكال القصصية والسردية الموجودة في بطون كتب التراث.

وقد أحصى الدكتور عبد الله أبو هيف في أطروحته للدكتوراه الكتب التي تحدثت عن التراث السردي، وتوقف ملياً عند كتاب "في الرواية العربية – عصر التجميع" للباحث فاروق خورشيد الذي أمعن في "النظر في منابع الرواية العربية مطمئناً إلى وجود الفن الروائي العربي، ضارباً بجذوره في عمق التاريخ، مثل قصص الجنوب حول ملوك اليمن الحميريين التبابعة وغزواتهم وفتوحاتهم وأبطالهم، وقصص الفتوة والحروب قبل الإسلام بين القبائل العربية،

(1) للاطلاع على هذه الألوان القصصية ترجى العودة إلى الأدب القصصي عند العرب، ط3 موسى سليمان دار الكاتب اللبناني، بيروت 1960.

ومنها أيام العرب، وقصص الأنبياء في كتب التفسير والتاريخ[1].

2- دواعي البحث:

يستند اختيارنا لموضوع البحث "توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة" إلى دافعين: أولهما يرجع إلى النجاح الذي حققته الرواية العربية في العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين، وبروز ظاهرة توظيف التراث، شكلاً ومضموناً في روايات عديدة، تقف شاهداً على وجود تجربة فنية جديدة، تهدف إلى تأصيل الفن الروائي في الثقافة العربية، من خلال ربطه بالجذور التراثية، سواء على مستوى الشكل أم على مستوى المضمون.

أما الدافع الثاني – وهو الأهم – فيتعلق بالدراسات النقدية السابقة، والملاحظ أنها قليلة بالقياس إلى أهمية ظاهرة توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، وعدد الروايات التي وظفت التراث، فإذا استثنينا بضع مقالات متناثرة في المجلات والدوريات العربية، فإن الدراسات النقدية المخصصة لدراسة ظاهرة توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة لا تكاد تتجاوز أصابع اليد الواحدة. ويمكن أن نصنف هذه الدراسات وفق التالي:

1- دراسات تناولت توظيف التراث في رواية واحدة، والأمثلة هنا كثيرة نذكر منها: "نجيب محفوظ وإدخاله النص التراثي – ليالي ألف ليلة نموذجاً" للدكتور غسان عبد الخالق[2].

"وسيميولوجية الهدم والتكوين (سابع أيام الخلق) أنموذجاً" لطراد الكبيسي[3]، وغيرهما.

2- دراسات تناولت توظيف التراث في أكثر من رواية لروائيٍّ واحد، كدراسة سعيد علوش "عنف المتخيل الروائي في أعمال أميل

---

(1) الاتجاهات الجديدة في نقد القصة والرواية في الوطن العربي، د. عبد الله أبو هيف – رسالة دكتوراه، جامعة دمشق 1999 ص56. ويبدو أن المعركة كانت محتدمة بين من رأى أن الرواية فن غربي، ومن رأى أن الرواية فنٌ موجود في التراث العربي، للاطلاع ترجى العودة إلى "في الرواية العربية، عصر التجميع" ط3، فاروق خورشيد – دار العودة، بيروت 1979 ص209 وما بعدها.

(2) نجيب محفوظ وإدخاله النص التراثي، ليالي ألف ليلة نموذجاً، د. غسان عبد الخالق، ضمن دراسات في الرواية العربية، الحلقة النقدية في مهرجان جرش السادس عشر 1997 – المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1998.

(3) سيميولوجية الهدم والتكوين، سابع أيام الخلق أنموذجاً، طراد الكبيسي، المرجع السابق.

حبيبي"[1].

3- دراســات تناولــت نوعــاً واحــداً من التراث في عدد من الروايات، كدراســة عبد الرحمن بسيسو "توظيف الينبوع – المأثورات الشعبية وأثرها في البناء الفني للرواية الفلسطينية"[2].

4- دراســات تناولــت أكــثر مــن نــوع من أنواع التراث في عدد من الــروايات: كدراســة ســعيد يقطين "الرواية والتراث السردي"[3]، ودراسة حسن محمد حماد "تداخل النصوص في الرواية العربية"[4].

لقــد كان واقع الدراسات النقدية السابقة سبباً رئيساً في اختيارنا لموضوع البحث، ولكن ما إن وقع اختيارنا عليه حتى اعترضتنا مشكلتان هما:

1- تحديد الفترة الزمنية التي ننطلق منها في البحث.

2- كــثرة الــروايات التــي وظفت التراث، إذ لا يقل عددها عن سبعين روايــة. وقد تجاوزنا المشكلة الأولى بتحديد الثلاثين سنة الأخيرة من القــرن العشــرين مجــالاً للبحث، بعد أن تبين لنا أن الفترة المذكورة شهدت توجه بعض الروائيين إلى توظيف التراث، وتجاوزنا المشكلة الثانــية باختــيار نمــاذج للــروايات التي وظفت التراث، وراعينا في اختيارنا أمرين:

أ- أن تمثل الروايات المختارة أنواع التراث الموظف كافة.

ب-أن تكون منتمية إلى أقطار عربية متعددة.

لقــد أفدنــا مــن علم السرديات في تحليل النص الروائي، كبحوث الناقد فلاديمــير بــروب Flade mer Brop في دراسته للحكاية الخرافية، وبحوث الــناقد رولان بــارت Roland Barth في تقسيمه النص Text إلى وحدات، واعتــبار النص وحدة كبرى، كما أفدنا بشكل عام في معرفة العلاقة التي يقيمها نــص مــا مــع نــص آخــر من أبحاث كل من ميخائيل باختين Mekhail

---

(1) عــنف المتخــيل الروائي في أعمال أميل حبيبي، د. سعيد علوش – مركز الإنماء القومي، بيروت بلا تاريخ.

(2) توظيف الينبوع، المأثورات الشعبية وأثرها في البناء الفني للرواية الفلسطينية، د. عبد الرحمن بسيسو – مؤسسة سنابل للنشر ط1 1983.

(3) الرواية والتراث السردي ط1، سعيد يقطين – المركز الثقافي العربي، بيروت 1992.

(4) تداخل النصوص في الرواية العربية، حسن محمد حماد – الهيئة المصرية العامة للكتاب، بلا تاريخ

وجوليا كرستيفا JuliaKristeva وجيرار جينيت Gerard Bakhteen Genette، أما طريقتنا في تحليل النصوص الروائية التي اخترناها موضوعاً للبحث فتقوم على البحث عن تمظهرات التراث خارج النص الروائي "العناوين، والهوامش، ومقدمة الرواية والفصول والأقسام"، وداخله "التناص، وبناء الرواية، وطريقة تقديم مادة الحكي، والأسلوب"، واعتمدنا المقارنة بين النص التراثي، كما هو في الأصول والمصادر التراثية، وأشكال تمظهره داخل الرواية بهدف التوصل إلى معرفة طرائق الروائيين في توظيف التراث.

وأما فصول البحث فقد وجدنا صعوبة كبيرة في وضعها، وفضلنا أخيراً اعتماد أنواع التراث، لأنّ ذلك يتيح لنا دراسة أنواع التراث الموظفة كلها من جهة، ويوفر لنا دراسة كل نوع تراثي موظف دراسة شاملة من جهة أخرى. وبناءً عليه قسمنا البحث إلى ستة فصول ومقدمة ومدخل وخاتمة.

تناولنا في المدخل، بالإضافة إلى التعريف بالتراث، تأثير التراث في بواكير الإبداع في الرواية العربية، فدرسنا تأثير التراث في "تخليص الإبريز في تلخيص باريز" لرفاعة الطهطاوي، و"علم الدين" لعلي مبارك، و"حديث عيسى بن هشام" لمحمد المويلحي، و"غادة كربلاء" لجرجي زيدان، و"سيد قريش" لمعروف الأرناؤوط، وغيرها. وكان هدفنا من وراء ذلك إجراء مقارنة بين تأثير التراث وتوظيفه، والوقوف على الجديد الذي تحقق في الثلاثين سنة الأخيرة على صعيد توظيف الرواية للتراث. كما درسنا توظيف التراث في الرواية العربية في منتصف القرن العشرين، والرواية التاريخية.

خصصنا الفصل الأول من البحث لدراسة توظيف الحكاية الشعبية في عدد من الروايات، فدرسنا توظيف الرواية العربية المعاصرة لحكايات ألف ليلة وليلة، ووقفنا عند توظيف البنية العامة لألف ليلة وليلة في روايتي "ليالي ألف ليلة" لنجيب محفوظ، ورواية "رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" لواسيني الأعرج. وقد وقع اختيارنا على هاتين الروايتين لاختلافهما في توظيف بنية ألف ليلة وليلة، كما وقفنا عند استغلال أميل حبيبي لبعض حكايات ألف ليلة وليلة في بناء و حدات سردية روائية في روايته "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل"، واسترعى انتباهنا توظيف العجائبي الذي تنهض عليه ألف ليلة وليلة في روايتي "ليالي ألف ليلة" لنجيب محفوظ، و"سلطان النوم وزرقاء اليمامة" لمؤنس الرزاز. واستوقفتنا رواية هاني الراهب "ألف ليلة وليلتان" في توظيفها لمجتمع ألف ليلة وليلة، ثم درسنا توظيف البنية السردية

لألف ليلة وليلة في روايتي "ليالي ألف ليلة"، و"رمل المايه، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"، ووضحنا خروج الأولى على البنية السردية لألف ليلة وليلة من خلال تحويل الراوي "شهرزاد" والمروي له "شهريار" إلى شخصية روائية، والتزام الثانية بالبنية السردية. وكانت لنا وقفة عند توظيف الشخصية الحكائية، فلاحظنا تحويل الشخصية الحكائية إلى شخصية روائية من خلال إخضاعها لما تخضع له الشخصية في الرواية، وتحدثنا أيضاً عن توظيف شخصية بطل الحكاية، ثم توقفنا عند استعانة بعض الروائيين بالحكاية لتصوير الواقع.

وخصّصنا الفصل الثاني لتوظيف السيرة الشعبية، ومهدنا لذلك بمقدمة موجزة تحدثنا فيها عن العلاقة بين السيرة والرواية، ثم أشرنا إلى مقاربة رواية نجيب محفوظ "ملحمة الحرافيش" للشكل الفني العام للسيرة الشعبية، من حيث ضخامة المتن وتعدد الشخصيات، واتساع المكان والزمان، وتعدد الأجزاء. وتوقفنا عند توظيف شخصية بطل السيرة الشعبية في رواية "ملحمة الحرافيش" ثم تحدثنا عن قراءة الحاضر في ضوء السيرة الشعبية في رواية ألف ليلة وليلتان لهاني الراهب، ثم درسنا توظيف البنية السردية للسيرة الشعبية في رواية "تغريبة بني حتحوت إلى بلاد الجنوب" لمجيد طوبيا.

وأفردنا الفصل الثالث لدراسة توظيف التاريخ، فمهدنا لذلك بالحديث عن العلاقة بين الرواية والتاريخ، والعلاقة بين المؤرخ والروائي، والفرق بين الرواية التاريخية وتوظيف التاريخ في الرواية، ثم درسنا أشكال إدخال النص التاريخي في الرواية، وتوقفنا عند توظيف أحداث التاريخ، كما درسنا أشكال ظهور الشخصية التاريخية في الرواية، وطرائق تقديمها، وأساليب تحويلها إلى شخصية روائية، وتوقفنا عند نماذج الشخصيات التاريخية، كنموذج المناضل، ونموذج الحاكم الضعيف، ونموذج الحاكم العادل، وكانت لنا وقفة عند إعادة كتابة التاريخ في رواية "رمل المايه، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"، نتيجة تعرضه للتزييف على أيدي السلطة. ودرسنا توظيف فلسفة التاريخ من خلال تحليلنا لروايتي "باب الجمر" لوليد إخلاصي، و"عرس بغل" للطاهر وطار. وتوقفنا أخيراً عند توظيف شكل الكتابة التاريخية في رواية "مجنون الحكم" لسالم بن حميش..

تناولنا في الفصل الرابع توظيف التراث الديني في عدد من الروايات، فتحدثنا عن توظيف النص الديني خارج السياق الروائي وداخله وأشكال التناص الديني، وتحدثنا أيضاً عن توظيف البنية الفنية للنص الديني في رواية "حدّث أبو

هريـــرة قال" لمحمود المسعدي، ورواية "النفير والقيامة" لفرج الحوار، ثم وقفنا عـــند توظيف القصة الدينية، فدرسنا ذلك من خلال أربع قصص دينية في أربع روايـــات هـــي "رمـــل المايا، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" لواسيني الأعرج و"الربـــيع والخـــريف" لحـــنا مينة، و"عودة الطائر إلى البحر" لحليم بركات، و"خطـــط الغيطانـــي" لجمال الغيطاني. وتوقفنا أخيراً عند توظيف الفكر الديني، فدرســـنا ذلك من خلال نقد فكرة المخلص في رواية "النفير والقيامة"، وإسقاطها على شخصية بطل الرواية في رواية "رمل المابة" ورواية "باب الجمر"، ورواية "خطـــط الغيطاني". ودرسنا توظيف الفكر الديني من خلال الوقوف عند توظيف الفكـــر الصـــوفي في رواية "ليالي ألف ليلة"، فتحدثنا عن الدافع إلى توظيف الفكر الصوفي، وأشكال تمظهره في الرواية، ومقوماته الموظفة في الرواية.

وانصـــرفنا فـــي الفصل الخامس إلى دراسة توظيف التراث الأدبي، كفن الخبر في رواية صلاح الدين بوجاه "مدونة الاعترافات والأسرار" وفن المقامة فـــي روايـــة "المقامـــة الرملية" لهاشم غرايبة الذي وظف الشكل الفني للمقامة، وجعلـــه إطـــاراً للـــرواية، ورواية "مدونة الاعترافات والأسرار" التي تم فيها تصـــوير بطـــل الـــرواية في ضوء شخصية بطل المقامة، وكفن الرسائل الذي وظّـــف فـــي ثـــلاث روايات هي: رواية "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي الـــنحس المتشـــائل" لأميل حبيبي ورواية "رسالة البصائر في المصائر" لجمال الغيطانـــي اللتان اتخذتا من فن الرسائل إطاراً لهما، ورواية "مدونة الاعترافات والأســـرار" التي وظفت فن الترسل باعتباره أحد الأجناس الأدبية المدخلة فيها، وتفـــردت رواية "خطط الغيطاني" لجمال الغيطاني بتوظيف أدب الجغرافيا الذي بنـــت علـــيه معمارهـــا الفني، على مستوى البناء، ومستوى التناص، ومستوى الأســـلوب. وأخـــيراً درســـنا توظيف فن الرحلة في رواية "رحلة ابن فطومة" لنجيب محفوظ.

أمـــا الفصل السادس فخصصناه لدراسة توظيف تراث البيئة المحلية، نظراً لـــتوجه عدد من الروائيين إلى توظيف تراث البيئة المحلية، وقد اخترنا نموذجاً لذلـــك روايات إبراهيم الكوني لتخصصه بتوظيف تراث البيئة المحلية، ورواية "الجازيـــة والدراويش" لعبد الحميد بن هدوقة لأنها وضعت تراث البيئة المحلية أمـــام امـــتحان صعب، ثم توقفنا عند توظيف المكان التراثي في روايتي "زهرة الصـــندل" و"بـــاب الجمـــر" لوليد إخلاصي، ورواية "التحولات، فياض" لخيري الذهبي. ثم أنهينا البحث بخاتمة وثبت المصادر والمراجع وفهرس المصطلحات

وملحق للتعريف ببعض الروائيين مصادر البحث.

إن دراستنا هذه تطمح إلى استكمال ما توقفت عنده الدراسات النقدية السابقة التي تناولت ظاهرة توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، وتلافي النقص الذي اعتورها. وهي، إذ تصبو إلى تحقيق هذا الهدف، لا تنكر أهمية سابقاتها، وإفادتها منها، ولا تدعي أنها وصلت إلى مرتبة الكمال التي لا يبلغها عمل إنسان مهما أوتي من المعرفة.

**

مدخل إلى البحث

1- تعريف بالتراث
2- مفهوم التراث في الفكر العربي المعاصر
3- تجليات التراث في بواكير الإبداع الروائي العربي
4- تجليات التراث في الرواية العربية في النصف الأول من القرن العشرين
5- تجليات التراث في الرواية التاريخية.

**

مدخل إلى البحث

1- تعريف بالتراث:

أ-المدلول اللغوي: الأصل في كلمة تراث heritage ورث، وتدل مادة "ورث" في معاجم اللغة العربية على المال الذي يورثه الأب لأبنائه[1]. واستخدم القرآن الكريم كلمة "تراث" بالمعنى نفسه الذي ورد في معاجم اللغة، أي المال: "وتـأكلون التراث أكلاً لمّا"[2]. ولم تستخدم كلمة تراث بالمعنى الاصطلاحي إلا في العصر الحديث، حيث يتباين مفهوم التراث في الثقافة العربية المعاصرة من باحث إلى آخر، تبعاً لاختلاف إيديولوجيا الباحثين وتعدد مواقفهم.

ب-المصطلح: حدود التراث ومقوماته: إذا كان الباحثون يتفقون على أن التراث ينتمي إلى الزمن الماضي، فإنهم يختلفون بعد ذلك في تحديد هذا الماضي، فبعضهم يرى أن التراث هو كل ما وصل إلينا من الماضي البعيد، ويعرف التراث على هذا الأساس بأنه "كل ما ورثناه تاريخياً" [3]. وبأنه "كل ما وصل إلينا من الماضي داخل الحضارة السائدة"[4]. وأما بعض الباحثين فيرى أن التراث هو ما جاءنا من الماضي البعيد والقريب أيضاً[5].

واختلف الباحثون حول تحديد مقومات التراث، كما اختلفوا حول تحديد الفترة الزمنية التي ينتمي إليها، فالدكتور محمد عابد الجابري يعرّف التراث بأنه "الجانب الفكري في الحضارة العربية الإسلامية: العقيدة، الشريعة، واللغة

---

(1) لسان العرب، ابن منظور، مادة ورث

(2) القرآن الكريم، سورة الفجر 19.

(3) نظرية التراث، د. فهمي جدعان ص16.

(4) التراث والتجديد ط1، د. حسن حنفي – دار التنوير، بيروت 1981 ص11.

(5) التراث والحداثة ط1، د. محمد عابد الجابري – مركز دراسات الوحدة العربية 1991 ص45.

والأدب والفـن، والكـلام، والفلسفة، والتصوف"[1]، أما الدكتور فهمي جدعان فيوسـع مفهوم التراث ليضم إلى الجانب الفكري الجانبين الاجتماعي كالعادات والتقاليد...، والمادي، كالعمران[2].

انطلق بعض الباحثين في تحديد مقومات التراث من قاعدة أن الحاضر هو غـير الماضـي، وأن ثمة مستجدات ومتغيرات حدثت في الحاضر، وأدت إلى سـقوط جوانب من التراث، لأنها لم تعد صالحة للبقاء والعيش في الحاضر، في ضوء هذه القاعدة ميّز الدكتور نعيم اليافي بين نمطين من التراث:

1- ما وافق عصره وصلح له، وانقضى بانقضائه.

2- ما وافق الإنسان واستمر به ولمصلحته، وعاش حتى الوقت الراهن[3].

أمـا الدكـتور فهمي جدعان فرأى أن ما يسقط من التراث يتحدد على أصعدة ثلاثة هي:

1- المفاهيم والعقائد والأفكار.

2- المصنوعات أو المبدعات التقنية.

3- القيم والعادات[4].

لقد ظل التراث لفترة طويلة يتحدد بفترة زمنية تنتمي إلى الماضي، ولكن هـذه الـنظرة بـدأت تتغير، وأصبح التراث لا يدل على فترة زمنية محددة بل يمتد، حتى يصل إلى الحاضر، ويشكل أحد مكونات الواقع/ الحاضر، كالعادات والتقاليد والأمثال الشعبية[5]. التي تعيش في وجدان الشعب، وتكون مجمل حياته الخاصة.

إن الـتراث هو النتاج الثقافي الاجتماعي والمادي لأفراد الشعب. ولما كان المجـتمع العربي يتألف في الماضي من طبقتين: طبقة الخاصة، وطبعة العامة،

---

(1) التراث والحداثة، د. محمد عابد الجابري ص30.
(2) نظرية التراث، د. فهمي جدعان ص 18.
(3) أوهـاج الحداثة، دراسة في القصيدة المعاصرة، د. نعيم اليافي – اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1993 ص 50.
(4) نظرية التراث، د. فهمي جدعان ص 36.
(5) المرجع نفسه ص 25 .

فقد أنتجت كل طبقة تراثها الخاص بها. لقد أفرز المجتمع العربي نوعين من التراث: تراث الخاصة، الذي حظي بالاهتمام والتقدير، وتراث العامة الذي لقي الازدراء والاحتقار، واعتبر خارج التراث، المر الذي أدى إلى صراع بين التراث المكتوب الرسمي، والتراث الشفوي الشعبي. وأخذ هذا الصراع شكل التناسب العكسي، فارتبط ازدهار التراث الرسمي وقوة السلطة باضمحلال التراث الشفوي الشعبي، والعكس صحيح[1].

إن التراث – كما رأينا – مصطلح خلافي وغامض، لذا تعددت التعرفيات، واختلف الباحثون حول تعريفه وتحديد مقوماته. وإذا كان لابد أن نحدد مفهوماً للتراث، نسنطلق منه في دراسة موضوع البحث، فإننا نختار التعريف التالي: التراث هو الموروث الثقافي والاجتماعي والمادي، المكتوب والشفوي، الرسمي والشعبي، اللغوي وغير اللغوي، الذي وصل إلينا من الماضي البعيد والقريب. وقد وقع اختيارنا على التعريف السابق لأنه يراعي الشمولية في تحديد التراث، فهو يضم مقومات التراث جميعها، الثقافية: كعلم الأدب والتاريخ واللغة والدين والجغرافية... الخ، الاجتماعية: كالأخلاق والعادات والتقاليد، والمادية: كالعمران، بالإضافة إلى أنه يضم التراث الرسمي والشعبي والمكتوب والشفوي، واللغوي وغير اللغوي.

2- مفهوم التراث في الفكر العربي المعاصر:

لابد للباحث في مسألة التراث من العودة إلى عصر النهضة، لاعتبارين، أولهما: أن التراث يرتبط بماضٍ غير محدد، لذا لابد من تحديد نقطة في الماضي تكون منطلقاً للبحث، وثانيهما: أن النهضة العربية المعاصرة كانت دليلاً على اتصال الماضي بالحاضر، بعد الانقطاع الذي حدث بين التاريخ العربي وتاريخ الثقافة العربية في فترة التسلط الاستعماري على الأمة العربية[2].

تولدت النهضة العربية المعاصرة عن اتصال المجتمع العربي بالغرب

(1) ينظر التراث والحداثة، د. محمد عابد الجابري ص 162.

(2) مقدمات أساسية لدراسة الإسلام، حسين مروة، ضمن دراسات في الإسلام ط1، مجموعة من الباحثين – دار الفارابي، بيروت 1980 ص 52 – 53.

الذي أيقظ المجتمع العربي من سباته الطويل، ووضعه في مواجهة أسئلة متعددة تتعلق بماضيه، وحاضره، ومستقبله. وأخذ رواد عصر النهضة على عاتقهم الإجابة عن أسئلة النهضة التي تمحورت حول سؤال هام هو: كيف ننهض ونلحق بالحضارة التي تخلفنا كثيراً عن اللحاق بها؟ وفي ظل هذا السؤال النهضوي ولدت فكرة "الانتظام في تراث"[1] التي توخى رجالات عصر النهضة منها أن تحقق "نقد الحاضر ونقد الماضي، والقفز إلى المستقبل[2]".

لم يكن الجواب عن السؤال النهضوي الذي طرح في نهاية القرن التاسع عشر واحداً، بل تعددت الإجابات، وتباينت المواقف، تبعاً لتباين إيديولوجية المثقفين، واختلاف ثقافاتهم. ويمكن أن نتبين ثلاثة مفاهيم رئيسة للتراث، تشكل في مجموعها مفهوم التراث في الفكر العربي المعاصر، وهذه المفاهيم هي:

<u>أ- مفهوم التراث عند السلفيين</u>: يدعو أنصار الموقف السلفي للعودة إلى التراث، والتمسك بالقديم لمواجهة الغرب الذي أخذت حضارته تهدد المجتمع العربي ببنيته التقليدية retuClassidal struc التي رانت عليه طيلة فترة الاحتلال الأجنبي.

ويرفض الموقف السلفي كل ما هو جديد، ويدعو إلى الوقوف بوجهه، بحجة أنه من نتاج مجتمع وحضارة غريبين عن المجتمع العربي، منطلقاً في موقفه من رؤيتين: دينية تقسم العالم إلى مؤمن وكافر، وتنسب الكفر إلى الغرب وحضارته، وقومية تضع العنصر "الجنس" في أولويات اهتماماتها، وتتطلع إلى الماضي، حيث المجد الغابر والحضارة المزدهرة. ويسوغ الموقف السلفي رفضه للجديد والحضارة الغربية، وتمسكه بالقديم، بارتكازه إلى فلسفة مثالية Idealism ترى أن قمة الحضارة وجدت في الماضي، وأنجزت لمرة واحدة فقط، ولن تتكرر في المستقبل، ولذا يجب على الحاضر، لكي يكون جميلاً وزاهراً، أن يعود إلى الماضي، ويحاكيه في كليته، ويكون نسخة على صورته.

وقد تبدى التراث وفق التصور السلفي "مجرد تراكم كمي لأشكال من الوعي، تتجلى في تصورات وأفكار وتأملات ومفاهيم، منبعها الأساسي،

---

[1] و[2] إشكالية الأصالة والمعاصرة، الفكر العربي الحديث والمعاصر صراع طبقي أم مشكل ثقافي، د. محمد عابد الجابري، ضمن التراث وتحديات العصر في الوطن العربي ط2، مجموعة من المؤلفين – مركز دراسات الوحدة العربية، 1987 ص36.

ومحـــركها الأساسي هو الذات بوصف كونها هي الخالقة للموضوع وللقيمة"[3]. وقـــد أدت هذه النظرة السلفية إلى سجن التراث في الماضي، وقطع الصلة بينه وبيـــن الحاضـــر من جهة، وبينه وبين تاريخه ومجتمعه الذي نشأ فيه من جهة أخرى[4].

ب- مفهـــوم الـــتراث عند أصحاب الحداثة: يقع الموقف الرافض للتراث فـــي الجهة المقابلة للموقف السلفي. إنه – على عكس الموقف السلفي – يرفض الماضـــي رفضـــاً كلياً، ويرفض العودة إلى التراث، ويقرأ الحاضر في ضوء المســـتقبل فقط، ويستبدل الغرب بالتراث، منطلقاً من أن المثل الأعلى يوجد في الآخـــر، الغـــرب هـــنا، لا في الماضي، وأن التراث، بوصفه ينتمي إلى زمن مضـــى، لا يمكـــن أن يســـتمر في الحاضر. وهكذا، يضع أنصار هذا الموقف حاجـــزاً بيـــن الحاضـــر والماضـــي بحجة أن التراث "مجموعة من الإجابات والاقـــتراحات والممارســـات طـــرحها الوجود على السلف ليجابه بها مشكلات عصره وقضاياه. ولكل عصر مشكلاته وقضاياه وإجاباته واقتراحاته"[3].

ويـــرفض أنصـــار الموقـــف الرافض التراث لارتباطه بالقديم والتقليدي، ويـــرون أن "تغيـــير الـــثقافة العربية لا يتم إلا ضمن إنتاج سياق جديد، جذري وشـــامل للحـــياة العربية في شتى وجوهها وأبعادها"[4]، وهكذا، تتبدى الحداثة رفضاً للتراث والماضي وتجاوزاً لهما.

ج- الموقـــف الجدلي: ظهر الموقف الجدلي في فهم التراث كرد فعل ضد الاتجاهيـــن: السلفي والرافض، فهو يقوم على أسس ومبادئ تتناقض مع الأسس التـــي قامـــا علـــيها، وقـــد واجه التيار الجدلي التيار السلفي بنزع القداسة عن الـــتراث، والـــنظر إليه على أنه نتاج الوعي البشري في التاريخ والمجتمع[5]، وواجـــه التـــيار الرافض بالربط بين الحاضر والماضي، والماضي والحاضر، عـــبر "دراسة العناصر الحية للتراث، ودراسة علاقته التاريخية بقضايا الماضي

---

(3) مقدمات أساسية لدراسة الإسلام، حسين مروة ص40.
(4) المرجع نفسه ص45.
(3) أوهاج الحداثة، د. نعيم اليافي ص55.
(4) الثابت والمتحول ج3، أدونيس – دار الساقي، بيروت بلا تاريخ ص25.
(5) ينظر مقدمات لدراسة الإسلام، حسين مروة ص40 وما بعدها.

في ضوء القضايا والمشكلات والأسئلة التي يطرحها الحاضر"[1]. وهكذا، نظر الموقف الجدلي إلى التراث، لا بوصفه شيئاً منفصلاً عن وجوده التاريخي، بل بوصفه نتاج الوعي البشري في ظروف تاريخية اجتماعية محددة، ثم ربط دراسته بالمشكلات والقضايا التي يطرحها الحاضر[2].

وتكمن أهمية الموقف الجدلي في القراءة الجديدة التي تتم بأدوات معرفية معاصرة تنتمي إلى عصر القارئ، وتنتج من رؤية جدلية تربط بين الماضي والحاضر، وتنظر إلى الماضي ضمن الشروط الاجتماعية والتاريخية المنتجة له، ومثل هذه القراءة تمكننا من أن نضع أيدينا على عناصر الأصالة Originality في التراث، القادرة على الاستمرار والتفاعل مع الواقع لدفع عملية التطور إلى الأمام[3].

لقد توهم التيار الرافض للتراث أن الحداثة تقف على النقيض من مفهوم التراث، وأنهما قطبان لا يلتقيان، لارتباط الحداثة بالمستقبل، ودلالة التراث على الماضي. ولكن التيار الجدلي رأى أن الحداثة لا تقف حائلاً دون استمرار الماضي والتراث في الحاضر، وأن عملية تحديث الحاضير "لا تبدأ من الصفر"، ولا تتم "بإلقاء التراث في سلة المهملات"[4]. إن الحداثة وفق منظور الموقف الجدلي من التراث لا تعني "رفض التراث، ولا القطيعة مع الماضي، بقدر ما تعني الارتفاع بطريقة التعامل مع التراث إلى مستوى ما نسميه بالمعاصرة Contemporary"[5].

3- تجليات التراث في بواكير الإبداع الروائي العربي:

يجمع الباحثون الذين أرّخوا للرواية العربية خلال عمرها الذي لا يكاد يتجاوز مئة سنة على ان الرواية العربية مرت بثلاث مراحل هي[6]:

---

(1) المرجع نفسه ص47.
(2) المرجع نفسه ص47.
(3) المرجع نفسه ص63.
(4) إشكالية الأصالة والمعاصرة، الفكر العربي الحديث والمعاصر صراع طبقي أم مشكل ثقافي، ص55.
(5) التراث والحداثة، د. محمد عابد الجابري ص15.
(6) يـنظر تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، د. عبد المحسن طه بدر – دار المعارف، القاهرة 1963 وبانوراما الرواية العربية الحديثة ، د. سيد حامد النساج ط1 – دار المعارف، القاهرة 1980 وتطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام ط2، د. إبراهيم السعافين – دار المناهل، بيروت 1987.

أ- مرحلة المخاض

ب- مرحلة التأسيس

ج- مرحلة الرواية الفنية، أو مرحلة التجديد والتطوير

ولابد لدراسة ظاهرة توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة من العودة إلى مرحلة المخاض للكشف عن الأشكال القصصية التراثية في الفترة التي سبقت دخول الرواية إلى الثقافة العربية، وكيف تم التعامل مع هذه الأشكال والأنواع، ولإجراء مقارنة بين توظيف التراث في بدايات الرواية العربية وتوظيف الظاهرة نفسها في العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين التي شهدت محاولات جادة لتأسيس الرواية العربية على التراث.

اتجهت الثقافة العربية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر إلى إحياء التراث العربي القديم، شعره ونثره، فحاكى الشعراء الجدد في قصائدهم النموذج الشعري القديم، وقلدوا القدماء في الوزن والموضوع والقافية والأسلوب.. الخ. والتفت الأدباء – وإن بدرجة أقل من اهتمامهم بإحياء الشعر – إلى إحياء النثر العربي القديم، فكتب إبراهيم اليازجي "مجمع البحرين" مقتدياً بمقامات بديع الزمان الهمذاني.

ساهمت الإحيائية، بتمسكها بالقديم، وتقليدها له، وسيرها على منواله واقتصار رجالاتها على المضامين الفكرية الغربية، وإهمال الجانب الأدبي[1]، في تأخر ظهور الرواية بمعناها الحديث. وتناولت الإحيائية الجديد الذي أصاب الحياة والمجتمع، نتيجة الانفتاح على الحضارة الغربية، ولكن إصرارها على التمسك بالقديم، وتقديسها للماضي، واعتباره المثال الأعلى أدى إلى ظهور شكل روائي هو أقرب إلى المقالة القصصية منه إلى الرواية، وعزز هذا الاتجاه اهتمام الكتاب بالجانب التعليمي، واتخاذ الشكل الروائي وسيلة لتعليم الأجيال، وإطلاعها على الوافد والجديد في الحضارة الغربية[2]. وقد بدا هذا الشكل الروائي أقرب إلى الأشكال السردية والقصصية التراثية، كالمقامة، والرحلة، والسيرة.. الخ.

---

(1) ينظر تطور الرواية العربية المعاصرة في مصر، د. عبد المحسن طه بدر ص52.

(2) المرجع نفسه ص51.

أ- تأثير المقامة في رواية "علم الدين" لعلي مبارك، ورواية "ليالي سطيح" لحافظ إبراهيم، ورواية "حديث عيسى بن هشام" لمحمد المويلحي:

المقامة أقرب الفنون النثرية إلى الرواية، بحكم تصويرها لحياة البسطاء في قالب قصصي، وأسلوب ساخر، لذا حظيت باهتمام الكتاب في بدايات عصر النهضة، فظهرت المحاولات الروائية الأولى على شكل مقامات تناولت موضوعات عصرية جديدة، وعبرت عن الجديد الوافد من الحضارة الغربية، فرواية علي مبارك "علم الدين" تحدثت عن العلاقة بين الشرق والغرب، وما استتبع هذه العلاقة من طروحات فكرية وحضارية من خلال شخصية "علم الدين"، "وهي شخصية مثقف تقليدي يحاول تفسير متناقضات بيئة تقليدية، وهي المجتمع المصري فيما بعد منتصف القرن التاسع عشر الذي حاول أيضاً أن يأخذ ببعض مظاهر الحضارة الأوروبية المعاصرة"[(1)].

واتخذت رواية "علم الدين" على الصعيد الفني "شكل المقالات القصصية التي يطلق عليها اسم المسامرات، وهو شكل تقليدي يرجع إلى فن المقامات في النثر العربي. ولكن بعد أن حمّله المؤلف مضامين جديدة، تتناول بعض مظاهر الحياة العمرانية والعلوم الطبيعية والمباحث التاريخية"[(2)]. وتبدو رواية "ليالي سطيح"[(3)] لحافظ إبراهيم أقرب إلى المقامة، فبطلها راو يروي كبطل المقامات ما حدث له: "حدث أحد أبناء النيل قال"[(4)]، بالإضافة إلى تشربها أسلوب المقامة، حيث الجمل المسجوعة والمتوازنة، والألفاظ الغريبة المشروحة في الحاشية، والأشعار المضمنة.

أما رواية "حديث عيسى بن هشام"[(5)] لمحمد المويلحي فتختلف عن غيرها من المحاولات الروائية التي اتخذت شكل المقامة، من حيث إنها محاولة للتخلص من هيمنة الشكل التراثي عن طرائق الخروج على بعض قوانينه وخصائصه، كالابتعاد عن لغة السجع في الحوار بين الشخصيات، وربط

---

(1) شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة ، د. عبد السلام محمد الشاذلي – دار الحداثة، بيروت 1985 ص50.

(2) المرجع نفسه ص51.

(3) ليالي سطيح، حافظ إبراهيم – سلسلة كتاب الهلال، العدد 100، 1959.

(4) المصدر نفسه 34.

(5) حديث عيسى بن هشام، محمد المويلحي – سلسلة كتاب الهلال، العددان 97 – 98، 1964.

القصص المتفرقة "بإطار روائي أعم"[1]، وهذا ما تفتقر إليه المحاولات الروائية التي سبقتها، وجاءت على شكل مقامات وأحاديث قصصية منفصلة.

إن أهمـية روايـة "حديـث عيسـى بن هشام" تكمن في تجاوزها لبعض خصـائص النص التراثي القديم، واقترابها من تقنيات الشكل الروائي الحديث، ولكـن تشـربها لـبعض خصائص الجنس القديم، كاعتمادها السجع في السرد، وتوظـيفها شخصية "عيسى بن هشام"، وهي شخصية الراوي في مقامات بديع الـزمان الهمذانـي جعلهـا – كما يقول الدكتور نذير العظمة – "جنساً مطعماً ومهجناً من جنسين: المقامة والرواية"[2].

ومهمـا قـيل بشأن رواية "حديث عيسى بن هشام" فإنها تبقى "مرحلة من مراحل التحول باتجاه الرواية"[3]، وخطوة على طرائق تطوير الأجناس القديمة باتجـاه الرواية، ومحاولة للتأسيس على التراث السردي والقصصي. ولكن هذه المحاولة لم يكتب لها الاستمرار، ووئدت وهي في المهد، بسبب حدة المؤثرات الغربـية فـي الـثقافة العربية، واهتمام الكلاسيكية العربية بالتقليد لا الإبداع، بالإضافة إلى النظرة الدونية التي نظر من خلالها عصر النهضة إلى الرواية.

ب– روايـات وظفت الأدب الشعبي: اعتبرت الرواية Novel إبان دخولها إلـى الـثقافة العربـية فناً عامياً لا يرقى إلى مستوى الفنون الخاصة، لا سيما الشعر[4]. ولذا كان طبيعياً أن تلتقي مع الأدب الشعبي Literature Popular ، لاهتمامه بالعام دون الخاص، وتوجهه إلى تصوير حياة الناس العاديين. وقد أثّر الأدب الشـعبي فـي الـبدايات الأولى للرواية العربية، وطبعها بطابعه، وذلك لتوافر عاملين[5]:

1– اطلاع الكتاب على الأدب الشعبي، كالسير وألف ليلة وليلة..

2– اتصـال الجمهور والقارئ بهذا التراث القصصي الروائي الذي شاق

---

(1) شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة ، ص76.

(2) فنوننا النثرية بين الثبات والتحول، د. نذير العظمة – مجلة بناة الأجيال، دمشق، العدد 17 ص 71.

(3) المرجع نفسه ص72.

(4) ثمـة مقالات نقدية تشير بوضوح إلى أن النقد العربي نظر إلى الرواية على أنها فن عامي يؤذي أخلاق الشـباب، ويسيء إلى الآداب العامة، لذا حاربها التقليديون والمحافظون من أمثال المنفلوطي والعقاد. ترجى العودة إلى نظرية الرواية، محمد كامل الخطيب – وزارة الثقافة، دمشق 1990.

(5) تطور الرواية العربية المعاصرة في بلاد الشام، د. إبراهيم السعافين ص 25.

العامة.

وقد شمل الأدب الشعبي الحركة الثقافية في عصر النهضة بمجملها، وتحكم بالروايات المترجمة، فترجمت أعمال روائية من الأدب الأوروبي، تنتمي إلى الرومانس Romans الذي يشبه كثيراً الحكاية الشعبية Folk tale في الأدب العربي[1]. وتبدت المؤثرات الشعبية في المحاولات الروائية الأولى.

– **في طريقة السرد: رواية "غادة كربلاء" لجرجي زيدان:** حذت الرواية العربية في مرحلتها الجنينية من حيث طريقة السرد، حذو القصص الشعبي، وبدت الروايات المؤلفة أشبه بالسيرة الشعبية وحكايات ألف ليلة وليلة، وتبدى التأثر بطريقة الأدب الشعبي في السرد من خلال سرد الأحداث بوساطة الراوي الشعبي، كما في رواية "مصير الضعفاء" لمحمود السيد التي اقترب فيها الراوي كثيراً من الراوي في السيرة الشعبية[2].

ويلحظ الباحث في المرحلة الجنينية للرواية العربية أن الروائي كان يتقمص الأدوار التي يقوم بها الراوي في الأدب الشعبي، كالدور التوزيعي الذي يقوم به الراوي في رواية جرجي زيدان "غادة كربلاء"[3]، ويتمثل هذا الدور في توزيع الأحداث في الرواية، عبر استخدام عبارات شائعة في الأدب الشعبي، ولاسيما فن السيرة، كعبارة: "أما ما كان من أمر سلمى"[4]، "فلنتركهما في طريقهما إلى مكة ولنعد إلى دمشق"[5]. ويقوم الراوي في الأدب الشعبي بالإضافة إلى توزيع الأحداث، بالتمهيد لأحداث ستقع، وهذا ما يعرف باسم الاستباق، وهو ما نلاحظه في رواية "غادة كربلاء"، حيث يقوم الراوي بالتمهيد لأحداث ستقع في المستقبل، كإخبار القارئ بمقتل "حجر بن عدي الكندي" على يد "معاوية بن أبي سفيان" في الصفحات الأولى من الرواية، وإرجاء ذكر التفاصيل باستخدام عبارة "كما سيجيء"[6].

– **في الهدف والغاية: رواية "سيد قريش" لمعروف الأرناؤوط:** ترجع

---

(1) المرجع نفسه ص99.
(2) بانوراما الرواية العربية، د. سيد حامد النساج ص160.
(3) غادة كربلاء، جرجي زيدان –لا دار مكتبة الحياة، بيروت بلا تاريخ.
(4) المصدر نفسه ص134.
(5) المصدر نفسه ص 115.
(6) المصدر نفسه ص10.

أسـباب ظهـور السير الشعبية إلى "استرجاع الماضي المجيد، لمواجهة عصر انحسـر فـيه الـدور العربي"[1]، وإلى سد "نقص يعيشه المجتمع العربي على المستوى الاجتماعي "نقص في القيم الاجتماعية"، والمستوى السياسي "نقص في القيم السياسية"، وعلى المستوى القومي والديني، وعلى المستوى الكوني "نقص في القيم الأخلاقية والمثل العليا والفضائل الإنسانية"، وقد تحمّل البطل الملحمي عبء تصحيح هذا النقص وإشباعه والقيام بسده"[2]. وقد كان للرواية العربية في مرحلـتها الجنينية الدافع نفسه، وهذا ما نجده في الرواية التاريخية التي تأثرت كثـيراً بالأدب الشعبي في الثقافة العربية. لقد كتب معروف الأرناؤوط روايته "سيد قريش"[3] في فترة الاحتلال الفرنسي لسورية، ليذكر أبناء وطنه بالماضي المجـيد مـن جهـة، ولـيرد عن رسول الله ﷺ ما لحق بشخصيته على أيدي المستشرقين من تشويه وتحريف[4].

- فـي بـناء الأحـداث: رواية "الهيام في جنان الشام" لسليم البستاني، وروايـة "غـادة كربلاء" لجرجي زيدان: بنت روايات المرحلة الجنينية أحداثها وفـق الطريقة التي بنيت عليها الأحداث في الأدب الشعبي، من حيث اعتمادها المغامرات والغرائب والعجائب، والمصادفات، و التوسل بالحيل لبلوغ الغايات، واسـتخدام العجائـز لتنفـيذ الأعمال الشريرة، والاستطراد، واستخدام الأحلام والنـبوءات[5]، فرواية "الهيام في جنان الشام" لمؤلفها سليم البستاني، مثلاً، تقوم علـى المغامـرة بيـن شـاب وفتاة، "يربط بينهما حب ساذج مثالي قائم على المصادفات المحضة التي لا يدعمها ناموس الاجتماع الطبيعي"[6].

إن قيام الأحداث على المغامرات يؤدي إلى وجود المصادفات من جهة، وتدخل القوى اللاعقلانية والشخصيات الشريرة في الأحداث من جهة أخرى[7].

---

(1) السـردية العربية، بحث في الموروث الحكائي العربي ط1، د. عبد الله إبراهيم – المركز الثقافي العربي، بيروت 1992 ص137.

(2) مدخل إلى التحليل البنيوي للسير الشعبية، د. محمد رجب النجار – قضايا وشهادات مؤسسة عيبال، قبرص العدد 6، 1993 ص63.

(3) سيد قريش ط1، معروف الأرناؤوط- طار الفتى العربي، دمشق 1929.

(4) في نظرية الرواية، محمد كامل الخطيب ص253 وما بعدها.

(5) تطور الرواية العربية المعاصرة في بلاد الشام، د. إبراهيم السعافين ص 73 – 128.

(6) في الجهود الروائية ما بين سليم البستاني ونجيب محفوظ، د. عبد الرحمن ياغي ص29.

(7) أشكال المكان والزمان في الرواية، ميخائيل باختين ص19.

فــأحداث روايـــة "غادة كربلاء" بنيت على المغامرة، حيث رحل كل من "عبد الرحمن الكندي" و"عامر الكندي"، وابنة عمهما "سلمى بنت حجر بن عدي" إلى دمشق، لقتل "يزيد بن معاوية"، انتقاماً لمقتل حجر بن عدي على يد "معاوية بن أبي سفيان"، وتعج رواية" غادة كربلاء" بالمصادفات التي نجدها في كل صفحة من صفحات الرواية، بالإضافة إلى وجود عناوين من قبيل: "مصادفة غريبة" – خبر غريب".

يتمــيز الــراوي فــي الأدب الشــعبي بعجــزه عن السيطرة على الفعل القصصي، وعدم قدرته على الاستمرار في لعبة إيهام القارئ بواقعية الأحداث، والخــروج عــن موضوع السرد، والانزلاق إلى سرد جانبي لا علاقة له بسرد الأحداث، والاستطراد Digression على طريقة التآليف التراثية بهدف إظهار المعــرفة الواســعة، وغــزارة المعلومات. وقد تأثرت البدايات الأولى للرواية العربــية بظاهــرة الاستطراد، وهذا ما نجده في رواية "غادة كربلاء" لجرجي زيــدان، حيث تستفهم "سلمى" "عن الجمع المحتشد وما يحملونه أو يسوقونه من أنواع الحيوان" فيجيبها "عامر" بأن ما تراه هو مشهد خروج الخليفة إلى الصيد، ثم يستطرد في ذكر أنواع الطيور والصيد في أسلوب تعليمي[1].

والخلاصــة أن توظــيف الــرواية العربية في مرحلتها الجنينية للموروث الشــعبي لم يؤد إلى الارتقاء بالرواية العربية إلى شكل فني متطور ومتقدم عما هــو علــيه فــي المــوروث الشعبي، ممثلاً بالسير الشعبية والحكاية الخرافية Fabulour Narrattive، واقتصــر علــى التقلــيد، ولم يتجاوزه إلى الإبداع والابــتكار، وذلــك لانشداد رجالات عصر النهضة إلى التراث، وتقديسهم له، والخضــوع لأذواق العامــة وأنصــاف المثقفين الذين كانوا يفضلون الموروث الشــعبي، كالســيرة الشعبية وحكايات ألف ليلة وليلة، وعدم الوعي بأهمية الفن الروائــي، واقتصــار النهضــة على المضامين الفكرية دون الأشكال الأدبية، وتــرجمة الــروايات الضــعيفة فنياً[2]. وهكذا، أهدرت فرصة تأسيس الرواية العربــية علــى المــوروث الشعبي، كما أهدرت محاولة تطوير المقامة باتجاه الرواية.

لقد أدى عدم الانتباه إلى التراث القصصي والسردي، وعدم التأسيس عليه

---

(1) غادة كربلاء، جرجي زيدان ص38 – 39.

(2) تطور الرواية العربية المعاصرة في مصر، د. عبد المحسن طه بدر ص 128 و137.

إلى شعور بعض الكتاب بالنقص تجاه ما في الثقافة الغربية من فن روائي متطور، وإلى الاعتراف بتفوق الرواية الغربية[1] وقد ساعد كون الجيل الثاني من الكتاب مثقفين اتصلوا بالثقافة الأوروبية عن طرائق إتقان لغة أجنبية أو التعلم في الغرب في ازدياد حدة المؤثرات الغربية[2] في الرواية العربية التي قطعت صلتها نهائياً بالشكل القصصي القديم، والتحقت بالرواية الغربية. والجدير ذكره هنا أن الخطوة التي حققتها الرواية العربية على طرائق الرواية الفنية لم تتحقق عن طرائق الاستناد إلى التراث القصصي، بل حدثت بفضل تقليد الرواية الغربية، فرواية "زينب" لمحمد حسنين هيكل التي يعتبرها النقاد أول رواية عربية تحمل الكثير من سمات الرواية الغربية، كما تعد رواية "نهم" للروائي السوري شكيب الجابري رواية غربية البيئة والشخصيات والمحتوى[3]. ومما لاشك فيه أن توجه الروائيين إلى الثقافة الغربية – على الرغم من أنه حرم الرواية العربية فرصة التأصيل والانتماء، وجعلها تغترب في الشكل الروائي الغربي – ساهم كثيراً في تطور الرواية العربية، وبلوغها مرحلة متقدمة، بفضل امتلاكها لتقنيات الرواية الغربية.

رفضت الرواية العربية في العقود الأخيرة تبعيتها للرواية الغربية، فكفت عن تقليدها، وبدأت تبحث عن أصالتها وهويتها الخاصة، بعد أن تعلمت منها أصول القص والتقنيات السردية المعاصرة، وقد حققت الرواية العربية هذه النقلة الهامة على طرائق انتمائها وأصالتها بالعودة إلى التراث القصصي والسردي والإفادة منه في البنية العامة وتصوير الشخصيات، واللغة، والسرد...، بالإضافة إلى الغوص في البيئة المحلية، وتوظيف التراث الشعبي، من حكايات وأغان وأشعار وأمثال...، يضاف إلى ذلك مساهمة الرواية العربية في إعادة قراءة التراث، ورصدها للمواقف المتعددة منه.

إن توظيف الروائيين للتراث بأنواعه المتعددة يعد مقياساً لتطور الفن الروائي، ودليلاً على الجهود الكبيرة التي بذلها الروائيون لتأصيل فن الرواية، ومؤشراً على تخلي الرواية العربية عن تقليد الرواية الغربية التي صبغت بصباغها مرحلة طويلة من تاريخ الرواية العربية.

---

(1) من الروائيين الذين اعترفوا بتفوق الرواية الغربية سعيد البستاني ومحمود تيمور.

(2) روايات تحت المجهر، د. حسام الخطيب – اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1983 ص31.

(3) روايات تحت المجهر، د. حسام الخطيب – اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1983 ص31.

- في اللغة التراثية: "تخليص الإبريز في تلخيص باريز" "در الصدف في غرائب الصدف"، "لطائف السمر في سكان الزهرة والقمر"، "سيد قريش": ظهر تأثير اللغة التراثية في المحاولات الروائية الأولى واضحاً من خلال اختيار المفردات الصعبة والغربية، والزخرفة اللفظية، والمحسنات البديعية، وكان وراء ذلك دافعان:

1- إظهار الكاتب لقدراته اللغوية والبلاغية، والإتيان بالغريب من الألفاظ، والأساليب اللغوية القديمة.

2- اتخاذ الشكل الروائي وسيلة لتعليم القراء دروس اللغة والبلاغة.

لقد برز الجناس والسجع في اختيار عناوين الروايات، كرواية "تخليص الإبريز في تلخيص باريز" لرفاعة الطهطاوي: ورواية" در الصدف في غرائب الصدف" لفرنسيس المراش، ورواية "لطائف السمر في سكان الزهرة والقمر" لميخائيل الصقال، و غيرها كثير. ويكفي أن نتناول أية رواية من روايات تلك الفترة لنعثر على الألفاظ الغريبة التي نحتاج إلى معجم لغوي للكشف عن معانيها، فرواية معروف الأرناؤوط "سيد قريش" تعج باللغة القديمة، فلا نكاد نجد جملة تخلو من كلمة غريبة أو أكثر: "أتيت رمسه والفجر لا يبرح ندياً رطباً فعقرت ناقتي على قبره ورحت أزرف عليه دمعاً هو في صفائه وطهارته كالدمنة الوطفاء"[(1)] كما نجد أسلوب القدماء في الإكثار من التشبيه والاستعارة: "أطفلت الشمس في تلك المراتع الهانئة، فإذا أشعتها تذوب وتتلاشى في خضرة الحقول، وإذا أنوارها المتوارية تطبع آخر قبلات الوداع على جبين الورد والبنفسج والتفاح والأدواح الرخية الظل وكأن الشمس سكرى..."[(2)].

- في التضمين: Inclusion "الدين والعلم والمال أو المدن الثلاث":
اقتدى الروائيون الأوائل في رواياتهم بالأدب الشعبي، من حيث الاهتمام بتضمين رواياتهم الأشعار والأمثال وآيات القرآن الكريم بمناسبة ومن دون مناسبة، إذ كان الروائي يقطع السرد ليذكر أبياتاً شعرية، أو آية قرآنية، ففرح أنطون ضمّن روايته "الدين والعلم والمال أو المدن الثلاث"[(3)] أبياتاً من الشعر،

---

(1) سيد قريش، معروف الأرناؤوط ص 77.

(2) المصدر نفسه ص113.

(3) المؤلفات الروائية، رواية الدين والعلم والمال أو المدن الثلاث ط1، فرح أنطون — دار الطليعة، بيروت 1979.

وردت علـــى شـــكل شـــواهد علـــى كلام بعض الشخصيات، كاستشهاد "الشيخ الرئيس" ببيت امرئ القيس:

أجارتـــنا إنـــا غريبان ههنا وكـــل غريـــب للغريـــب قريـــب

واستشهاد الشخصية نفسها بأبيات منسوبة إلى الفارابي يقول فيها:

أخـــي خـــل حـــيز ذي باطل وكـــن للحقـــائق فـــي حـــيز

فمـــا الـــدار دار مقـــام لـــنا ومـــا المرء في الأرض بالمعجز

يـــنافس هـــذا لهـــذا علـــى أقـــل مـــن الكلـــم الموجـــز

وهـــل نحـــن إلا خطـــوط وقعـــنا على نقطة وقع مستوفز

محـــيط الســـماوات أولى بنا فلمـــاذا التـــنافس فـــي مركز[1]

<u>4- تجلـيات الـتراث فـي الرواية العربية في النصف الأول من القرن العشـرين في رواية "زينب" ورواية "قدر يلهو":</u> يؤرخ معظم الباحثين لظهور الـــرواية الفنـــية في الأدب العربي الحديث برواية "زينب" لمحمد حسنين هيكل، وروايـــة "قدر يلهو" لشكيب الجابري. والملاحظ أن الروايتين تعجان بالمؤثرات التراثـــية إلـــى جانـــب كونهما خطوة هامة على طرائق الرواية الفنية، بسبب تخلصـــهما من كثير من عيوب الروايات السابقة، واقترابهما من تقنيات الرواية المعاصـــرة بنتيجة تأثرهما بالرواية الغربية التي كانت في أثناء صدور روايتي "زينب" و"قدر يلهو" قد قطعت شوطاً بعيداً على طرائق النضج الفني. إن رواية "قـــدر يلهـــو" تحتوي على كثير من سمات الأدب الشعبي، كتحكم المصادفة في بـــناء الأحـــداث، فالراقصة في أحد ملاهي بيروت ما هي إلا "إيلزا" الفتاة التي تعـــرفها" علاء الدين" بطل الرواية في برلين! مما أدى إلى تخلخل البناء الفني للـــرواية، وبالإضـــافة إلـــى وجود المصادفات العجيبة التي نجدها في الحكاية الشعبية، تبرز اللغة القديمة بقوة في الرواية، وتتبدى من خلال الاهتمام بالألفاظ الغريبة، والمحسنات البديعية، وأنواع البلاغة من تشبيه واستعارة وكناية.. ومن الملاحـــظ أيضـــاً تســـرب ما في السير الشعبية من اهتمام بالمولود، والتنبؤ له بالقـــيام بأعمـــال جليلة، كتوحيد العرب على يديه، فقد أخبرت إيلزا علاء الدين

---

(1) المؤلفات الروائية، رواية الدين والعلم والمال أو المدن الثلاث ص59 – 60.

بأنهـا حملـت مـنه، وستلد ذكراً، تسميه محمد علي، وسيكون حامي الإسلام والمدافع عنه.

إذا أخذنـا بعيـن الاعتبار أن روايتي "زينب" و"قدر يلهو" تمتلكان بعض مقومـات الـرواية الفنـية، نتيجة الاطلاع على الرواية الغربية، فإن استمرار المؤثـرات التراثية فيهما، وإن بنسبة قليلة بالقياس إلى روايات فترة المخاض، يعكس التمزق الحاد الذي شهده المجتمع العربي بين الشرق والغرب، وما وجود المؤثـرات التراثية إلى جانب المؤثرات المعاصرة في الروايتين إلا مؤشر على محاولـة الكاتبيـن مواجهة الآخر عن طريق التمسك بالتراث، فالجابري يظهر حماسته للعروبة والإسلام صراحة، ويمتدح بطل "قدر يلهو" قيم الشرق وعاداته وهـو في الغرب، ولكنه حين يعود إلى الوطن يظهر تبرمه بقيم الشرق وعاداته وتقاليده، وقد أفضى تمزق الكاتب وشخصيات روايته بين الشرق والغرب إلى تمـزق آخـر علـى مستوى الشكل الفني الذي جمع بين تقليد التراث، ولاسيما التراث الشعبي، وتقليد الرواية الغربية، والإفادة من تقنياتها[1].

5- <u>في الرواية التاريخية: "سيد قريش" لمعروف الأرناؤوط:</u> تكمن أهمية الرواية التاريخية في أنها لم تظهر في مرحلة معينة من تاريخ الرواية العربية، ثـم اختفـت بعد ذلك، بل رافقت تاريخ الرواية العربية منذ النشأة الأولى حتى أيامنا هذه، وتطورت بتطور الأحداث، و تغير الذوق الجمالي، فتأثرت في طور النشأة بالتراث الشعبي، كحكايات ألف ليلة وليلة والسير الشعبية، إذ عمد الكتاب في تلك الفترة المبكرة إلى تقديم التاريخ في قالب قصصي بهدف التسلية وإمتاع القـراء، ثـم طغت الرومانسية على الروايات التاريخية، فمال الروائيون إلى الاهـتمام بالأساطير ذات الأبعاد التاريخية، كما فعل موريس كامل في روايته "أسـطورة الجـبل"، وعبد الله حشيمة في روايته "جبل الآلهة"، كما ابتعدوا عن المـبالغة والغلـو فـي سرد الأحداث، والتصرف بها[2]. أما الرواية التاريخية المعاصـرة فقد تخلت عن المؤثرين الشعبي والرومانسي بعد أن أفاد الروائيون مـن تقنيات الرواية الغربية، كما سنجد في دراستنا لتوظيف التاريخ في الرواية العربية المعاصرة.

---

(1) المغامرة المعقدة، محمد كامل الخطيب – وزارة الثقافة، دمشق 1976 ص 56 وما بعدها.

(2) للاطـلاع على تأثير الرومانسية في الرواية التاريخية ينظر تطور الرواية العربية المعاصرة في بلاد الشام، د. إبراهيم السعافين ص 201 وما بعدها.

وتعــددت مواقف الروائيين من التاريخ، واختلفت نظراتهم إليه كما تعددت أشكال إعادته، فبعضهم اعتبر التاريخ مجرد مادة لتسلية القراء، كجرجي زيدان الذي ألف روايات كثيرة لتسلية القراء، و كان يتصرف بالمادة التاريخية، ويغير فــي أحداث التاريخ بما يحقق لروايته المتعة والإثارة، ويخلق جواً من المخاطر والمغامــرات المشــوقة، وبعضهم استخدم التاريخ للدفاع عن القومية العربية، فجعــل الماضـــي في خدمة الحاضر، مما استوجب النظر إلى التاريخ نظرة تقديــس وإجــلال، والحفاظ على أحداث الماضي، وعدم العبث بهما. وقد تجلى هــذا الموقف في روايات معروف الأرناؤوط الذي نظر إلى التاريخ العربي في ضوء الحاضر، فرأى فيه قبساً مضياً وعزاءً جميلاً[1].

عــرض معــروف الأرنــاؤوط فــي روايته الضخمة "سيد قريش" للحياة السياســية والاجتماعــية فــي العصر الجاهلي عشية ظهور الإسلام. ويبدو أن الأرنــاؤوط لــم يخــتر الفترة التاريخية السابقة مادة لروايته دون هدف، وإنما اخــتارها ليبين للقارئ التحول الكبير الذي حدث نتيجة ظهور الإسلام، وظهور النبــي ﷺ، وتوحيده القبائل العربية تحت راية الدين الجديد، بما تضمن من قيم إيجابــية إنسانية نبيلة، وبما طرحه من مبادئ وأهداف سمت بالإنسان والمجتمع على حد سواء. وقد ركز الكاتب اهتمامه، من خلال عرضه لتاريخ العرب قبل الإسلام، على إبراز النقاط التالية:

1- الإشــادة بــأخلاق العــرب في مقابل ذم أخلاق أعدائهم من الفرس والــروم، فالعــرب شــرفاء يأبون الضيم، ويهرعون لإغاثة الملهوف، والمرأة العربية حرة أبية عفيفة، تفضل الموت على أن يكلم شرفها، أو تمس بسوء، أما أعداؤهــم الفــرس والــروم فلا يحفظون العهد، ولا يتورعون عن الإساءة إلى المــرأة الحــرة إرضــاءً لغرائزهم البهيمية، لقد حاول "هيباس" القائد الروماني الاعتداء على "هند" بنت امرئ القيس الشاعر العربي المشهور، ولكنها لم تمكنه مــن نفســها، وقاومــت غطرســته وغروره، واستنجدت بالنخوة العربية، فإذا بالشــاعر حســان بن ثابت، وأبي سفيان، وأمية بن أبي الصلت يهبون لنجدتها، وينــتقمون للكرامة العربية بقتلهم هيباس شر قتلة[2]. ويستدل الكاتب على غدر أعــداء العــرب بما ترويه كتب التاريخ من زيارة الملك الغساني لملك الروم،

---

[1] المرجع نفسه ص165.

[2] سيد قريش ج1، معروف الأرناؤوط ص86 وما بعدها.

ومحاولة الأخير الغدر به[1].

2- الإشارة إلى إمكانات العرب المهدورة، بسبب تحالف كل طرف منهم مع عدوهم المشترك، وتوجيه السلاح بعضهم ضد بعض، فالمناذرة يقفون إلى جانب الفرس، والغساسنة يقفون إلى جانب الروم، والفرس والروم يستخدمون العرب درعاً يصد عنهم الغارات، و كثيراً ما يتواجه الغساسنة والمناذرة في ساحة المعركة، فيهدر العربي دم أخيه العربي. وقد صور الكاتب في الفصل السابع عشر "هدنة بين عدوين" معركة جرت بين الغساسنة والمناذرة، وبيّن من خلال الراوي أن الخاسر هو كلاهما، وأن المنتصر هو العدو: "اللهم إن هذه النفوس التي توافت إلى الموت حتى حصدتها سيوله العارمة لم تزهق في الدفاع عن أرض الوطن، ولكنها استساغت الفناء في سبيل الأجنبي! لقد كان مقدراً لهذه النفوس الهالكة أن تحفر في هذه البطحاء رموساً كريمة لو أنها ارتضت الموت في سبيل الفكرة المحسنة إلى وطنها، ولكن النسيان الممقوت سيطوي في غياهبه هذه الشموس الخابية لأن أنوارها لم تشأ السطوع في آفاق العرب بل فضلت أن تنير آفاق الفرس والروم"[2].

3- الإشارة إلى الروح القومية التي بدأت تضطرم في نفوس بعض الشخصيات التاريخية العربية. وقد جاء الإحساس بالقومية العربية في إطار رفض الانصياع والخضوع للفرس والروم، والأمل في الخلاص من ظلمهم، والإيمان بالنبي المنتظر الذي سيخلص العرب من الذل والهوان والتجزئة، ويوحدهم تحت راية الدين الجديد، ويخرجهم من الظلمات إلى النور. تقول هند بنت امرئ القيس لأمية بن أبي الصلت: "نعم نعم، وكيف لا أؤمن به "الرسول" ﷺ وهذه الروح التي تبعث في أعماق نفسي تأبى عليّ الرضوخ[3] للروم والفرس الذين يسرفون في إرهاق قومنا في الشام والعراق"[4]. وقد عبر الكاتب من خلال شخصية "ليلى"، وهي شخصية غير حقيقية، عن ضرورة تحويل مجرى الصراع، من صراع عربي – عربي إلى صراع عربي – أعجمي، وتوجيه كل الطاقات والإمكانات باتجاه محاربة العدو الخارجي، وتوحيد كل

---

(1) المصدر نفسه ج1 ص156 وما بعدها.

(2) سيد قريش ج1، معروف الأرناؤوط ص133.

(3) كذا في الأصل والصحيح الخضوع.

(4) سيد قريش ج1 ص58.

الجهود، وصبها في المعركة الحقيقية: "إن في العراق اليوم صراعاً بين الفرس والعـرب، صراعاً دامياً بين أخوة لكم يدافعون عن كرامتهم وبين عظيم الفرس الـذي أرادهـم على الخضوع لقواده وأجناده فرفضوا أن يسايروه في هذا الذي أراده إلـيهم. نعـم نعم أيها السادة اذهبوا إلى العراق فإن الدماء التي تراق في بطحائه كفيلة بإرواء هذه النفوس العطشى"[1].

4- بعـث الأمـل فـي الـنفوس من خلال أحاديث الكاهن "سطيح" عن المسـتقبل المشرق الذي ينتظر العرب في ظل الدين الجديد الذي سيحقق لهم المجـد والحضـارة والنصـر المـؤزر على أعدائهم "أيها الرعاة انظروا إلى الصـحراء المتطامنة إلى حرها وهجيرها العائشة في صمت جبالها الغارقة في سـكون أفقها، إنها ستنحسر عن روح سامية تمشي بكم إلى شتى الآفاق فيكون لكـم في البر والبحر الملك الضخم الذي لا يبلى والمجد الذي لا يفنى والفضيلة التـي تغسل حوباء النفس، كذلك سيمشي بكم هذا الروح الأسمى إلى دين جديد تعـرفون بـه رباً محسناً جواداً عادلاً كريماً ينقذكم من جحيم هذا البؤس الذي تصطلون بحره ثم يطل بكم على أفق يمور بالطمأنينة والسكون والراحة"[2].

يكتب النص – كما يقول سعيد يقطين – "في إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة"[3]، أي أن النص ينتج في زمن محدد، هو زمن الكتابة الذي يؤدي دوراً رئيساً في فك رموز النص، والكشف عن دلالاته، وتحديد الدافع إلى كتابته، لذا نـرى من الضروري الانطلاق من الفترة الزمنية التي أنجزت فيها رواية "سيد قـريش" لتحديد الدافع إلى كتابتها، والسبب الذي يكمن وراء تركيز الأرناؤوط الاهتمام على النقاط التي تحدثنا عنها سابقاً.

لقد كتب معروف الأرناؤوط روايته "سيد قريش" في بداية العقد الثالث من القرن العشرين، وكانت سورية آنذاك ترزح تحت نير الاحتلال الفرنسي، وشهد الواقـع السـوري فـي تلك الفترة ثورات شعبية، عبّر فيها الشعب عن رغبته بالـتحرر مـن الاسـتعمار، كما شهد على المستوى الثقافي ارتداد "الأدباء في سـورية إلـى الـتراث العربي، وبلغ اندفاعهم حداً من القوة والعنف كاد يفقد

---

(1) المصدر نفسه ج3 ص18.
(2) سيد قريش ج1 ص189.
(3) انفتاح النص الروائي، سعيد يقطين ص34.

الحاضر شخصيته، فيذوب في الماضي"(1). وقد ارتد الأرناؤوط مع من ارتد من الأدباء إلى حقبة تاريخية بعيدة، ومضيئة في التاريخ العربي، بهدف استنهاض الشعب، وبث روح الأمل والتفاؤل فيه، ودعوته إلى الاستفادة من دروس الماضي في توحيد الجهود، ورص الصفوف، وضرورة تجاوز الخلافات، والتمسك بالوحدة الوطنية للوقوف بوجه العدو الخارجي.

إن الأرناؤوط يتعامل مع التاريخ على أنه مغزى ودروس وعبر، ولعل الدرس الذي أراد من أبناء شعبه أن يتعلموه من التاريخ هو أهمية الوحدة في تحقيق النصر، وتجاوز المحن والمصاعب. وقد لاحظ الدكتور إبراهيم السعافين في دراسته لروايات الأرناؤوط التاريخية أن الكاتب يلجأ في بناء روايته إلى الرمز، وأن رواية "سيد قريش"، مبنية على رمز محدد، هو الوحدة العربية التي تجلت في انتصار العرب على الفرس في معركة ذي قار، ثم انداحت لتشمل المنطقة العربية كلها بظهور الدين الجديد(2). وهكذا، لجأ الأرناؤوط إلى التاريخ ليقدم لأبناء شعبه الدروس والعبر في كيفية مواجهة المصاعب والمحن، وقرأ أحداث التاريخ في ضوء الحاضر المعيش ومتطلباته وظروفه، ولذا لم يفعل ما يفعله المؤرخ، فلم يتقيد بالزمان والمكان، وزج بشخصيات متخيلة في الأحداث، ولم يلزم نفسه – على الرغم من أنه أشار إلى المصادر التاريخية التي استقى منها مادة روايته – بأحداث التاريخ، ولم يتقيد بالحقيقية التاريخية، بل تصرف فيها بما يخدم فكرة الرواية، والرمز الرئيس فيها(3).

ملاحظات ونتائج:

1- اختلف الباحثون والمفكرون حول مفهوم التراث، كما تعددت مواقفهم منه. ونميز هنا بين ثلاثة مواقف هي: الموقف السلفي الذي دعا إلى إعادة التراث، والموقف الرافض الذي دعا إلى تجاوز التراث، والموقف الجدلي الذي سعى إلى رؤية الماضي في ضوء الحاضر، ورؤية الحاضر في ضوء الماضي.

(1) مدارات التاريخ في الرواية السورية، د. فؤاد المرعي – مجلة البيان، الكويت، العدد 351، 1999 ص10.

(2) ينظر تطور الرواية العربية المعاصرة في بلاد الشام، د. إبراهيم السعافين ص 174 وما بعدها.

(3) ينظر تحولات السرد، د. إبراهيم السعافين ص62 وما بعدها.

2- أخـــرج المفكـــرون والباحـــثون التراث الشعبي من دائرة التراث[1]، ونظـــروا إلـــيه نظرة استعلاء، لذا اخترنا تعريفاً للتراث توخينا فيه الشـــمولية، فأصـــبح يضم التراث الرسمي والشعبي، واللغوي وغير اللغوي.

3- تبيـــن لـــنا لدى دراستنا للمؤثرات التراثية في بواكير الإبداع الروائي العربـــي، والرواية العربية في النصف الأول من القرن العشرين أن تأثير الأدب الشعبي وفن المقامات كان كبيراً، وأن الروائيين الأوائل اتخذوا الشكل التراثي وعاءً ملؤوه بالمضامين الجديدة.

4- غـــاب الـــتراث غير اللغوي عن بواكير الإبداع الروائي العربي، مما يدل على تعالي الروائيين الأوائل على تراث بيئاتهم.



(1) ســـبقنا إلى هذه الملاحظة رفعت سلام في كتابه بحثاً عن التراث العربي، نظرة نقدية منهجية ط1 – الهيئة المصرية العامة، مصر 1990 ص235.

الفصل الأول

توظيف الحكاية الشعبية

1-توظيف ألف ليلة وليلة
2-توظيف الشخصية الحكائية
3-أشكال توظيف الحكاية

1- توظيف ألف ليلة وليلة:

لـــم يحظ كتاب قديم بالاهتمام والتقدير الذين حظيت بهما حكايات ألف ليلة ولــيلة التـــي تبوأت مكانة مرموقة في سلم الأدب العالمي، وأثرت في كثير من الأعمـــال الفنـــية في العصر الحديث، وتأسست عليها أعمال إبداعية كثيرة في المســـرح والرواية والموسيقا أيضاً[1]. وقد عرف الأدب الأوربي حكايات ألف لــيلة ولــيلة مــنذ القرن السابع عشر، حيث أخضعها لذوقه الجمالي، ولمذاهبه الــنقدية، وكــان لها تأثير كبير في نشأة الرواية الغربية التي بدت مؤسسة على الموروث الحكائي العربي[2].

أمـــا الــرواية العربية فيرجع اتصالها بحكايات ألف ليلة وليلة إلى أواخر القـــرن التاســـع عشر، حيث عمد الروائيون الأوائل إلى مراعاة ذوق القراء الذيـــن كـــانوا من أنصاف المثقفين، والذين وجدوا في أعمال هؤلاء الكتاب ما يمـــتعهم ويسليهم، بوصفها بديلاً للمؤلفات الشعبية التي عاشت في وجدانهم فترة طويلة من الزمن. وقد بلغ تأثير حكايات ألف ليلة وليلة في الروايات الأولى حد التشـــابه، فخضـــعت الأحداث للمغامرات، والغرائب والعجائب، والمصادفات، والاســـتطراد، والتوســـل بالحـــيل لبلوغ الغايات، والاستشهاد بالشعر، وتأثرت الشخصـــيات بشـــخوص ألف ليلة وليلة، فبدت إما خيرة، وإما شريرة، لا يؤثر فيها الزمن ولا البيئة[3].

لقـــد ظلـــت ألف ليلة وليلة تهيمن على الرواية العربية حتى ظهور رواية

---

(1) غوتـــه وألف ليلة وليلة، كاترينا مومسن، تر: د. أحمد الحمو – وزارة التعليم العالي، دمشق 1980 ص3.

(2) ألـــف ليلة وليلة في نظرية الأدب الإنكليزي ط2، د. محسن جاسم الموسوي – مركز الإنماء العربي، بيروت 1986.

(3) ينظر تطور الرواية العربية المعاصرة في بلاد الشام، ص71 وما بعدها.

"القصـــر المســـحور"[1] لمؤلفيها طه حسين وتوفيق الحكيم، حيث بدت محاولة الكاتبيـــن واضـــحة للتخلص من هيمنة النص التراثي، والإفادة منه في تطوير الـــرواية العربـــية، عـــبر استدعائه ومحاورته، وكتابة نص جديد يتأسس على الـــتراث، و يتجاوزه دون أن يكرره، ولكن محاولة طه حسين وتوفيق الحكيم لم تكـــن ثـــورة شـــاملة فـــي توظيف التراث الحكائي، لأنها كانت مجرد أحاديث خطرت ببال المؤلفين حول علاقة المبدع بشخصيات عمله الإبداعي.

مـــا عجـــزت عنه رواية "القصر المسحور" حققته روايات أخرى، كرواية "ليالـــي ألـــف لـــيلة" لنجيب محفوظ ورواية "ألف ليلة وليلتان" لهاني الراهب، ورواية "بدر زمانه" لمبارك ربيع، ورواية "رمل الماية، فاجعة الليلة السابقة بعد الألف" لواسيني الأعرج، وغيرها كثير.

وقد تعددت طرائق الروائيين في توظيف ألف ليلة وليلة، فبعضهم أقام بناء روايـــته على بناء ألف ليلة وليلة، ووظفها بشكل كلي، كما فعل نجيب محفوظ في روايته "ليالي ألف ليلة"، وبعضهم ضمن روايته حكاية من حكايات ألف ليلة ولـــيلة، كـــرواية "سلطان النوم وزرقاء اليمامة" لمؤنس الرزاز، في حين اكتفى بعض الروائيين بالإشارة إلى بعض الصور والموضوعات.

توظيف البنية العامة لألف ليلة وليلة:

نعنـــي بالبنـــية العامـــة للحكايـــة تركيـــب النص على مستويات الحكاية، والأحـــداث، والشخصيات والمكان والزمان[2]. وتتألف بنية الرواية من وحدات ســـردية صـــغرى، يشكل مجموعها البنية العامة للنص. ولابد أولاً من معرفة البنـــية العامـــة لألـــف ليلة وليلة، لنتمكن من الوقوف على آلية اشتغال النص الروائي على بنية النص التراثي، ممثلاً هنا بألف ليلة وليلة.

- البنـــية العامـــة لألـــف لـــيلة وليلة: تتألف ألف ليلة وليلة من الحكاية الإطاريـــة، Frame tale والحكايـــات الفرعـــية التـــي تولدت عنها. والحكاية الإطاريـــة هـــي حكاية الملك شهريار وشهرزاد بنت الوزير. ومن الملاحظ أن الحكايـــة الإطاريـــة حكايـــة بســـيطة، وقليلة الأحداث والشخصيات، ولكن هذا

---

(1) القصر المسحور، طه حسين وتوفيق الحكيم – دار هلال، مصر بلا تاريخ.

(2) نظـرية البنائـية في الـنقد الأدبي ط3، د. صـلاح فضل – دار الآفاق الجديدة، بيروت 1985، ص296.

(التركيب البسيط هو الذي جعلها تتصف بميزة القدرة على احتواء حكايات كثيرة فيها، إذ ما تتسم به الحكاية الخرافية عامة هو وجود أجزاء رخوة في الفعل القصصي، يسمح باندراج أفعال قصصية ثانوية في سياقها، تتوالد باستمرار"[1].

أما الحكايات الفرعية فهي التي روتها شهرزاد عن رواة آخرين، وهي حكايات كثيرة ومتنوعة. وكانت شهرزاد تتوقف عن الحكي في كل ليلة، واعدة الملك شهريار باستكمال الحكاية في الليلة المقبلة إذا عفا عنها.

اشتغلت رواية "ليالي ألف ليلة"[2] لنجيب محفوظ على مادة الحكي، أي الأحداث في ألف ليلة وليلة، وأقامت بنيتها على البنية العامة لألف ليلة وليلة التي تركت تأثيراً واضحاً في بنية الرواية المؤلفة من مجموعة من الأقاصيص المنسوجة على غرار حكايات ألف ليلة وليلة. وقد قام نجيب محفوظ بتقسيم الرواية إلى أقسام كثيرة، يشكل كل قسم منها قصة مستقلة عن غيرها من القصص التي تتألف الواحدة منها من عدد من الأجزاء، توحي بعدد الليالي في ألف ليلة وليلة[3]. والجدول التالي يوضح ذلك:

رواية ليالي ألف ليلة			حكايات ألف ليلة وليلة	
1.	قصة صنعان الجمالي		1.	حكاية التاجر والعفريت
2.	جمعة البلطي		2.	حكاية الصياد والعفريت
3.	نور الدين ودنيا زاد		3.	حكاية قمر الزمان وبدور
4.	مغامرات عجر الحلاق		4.	حكاية حلاق بغداد
5.	علاء الدين أبو الشامات		5.	حكاية علاء الدين أبو الشامات
6.	معروف الإسكافي		6.	حكاية معروف الإسكافي

من الواضح أن نجيب محفوظ اعتمد المقابلة بين بنية روايته والبنية العامة لألف ليلة وليلة، لأنه تقصّد بناء رواية على شكل ألف ليلة وليلة، مستفيداً من مرونة الشكل الروائي، وقدرته على امتصاص الأنواع الأخرى في بنيته.

---

(1) السردية العربية، د. عبد الله إبراهيم ص97.

(2) ليالي ألف ليلة، نجيب محفوظ – مكتبة مصر، القاهرة بلا تاريخ.

(3) فن القص في النظرية والتطبيق، د. نبيلة إبراهيم – دار قباء، مصر بلا تاريخ ص115.

وضـــمت رواية "رمل الماية، فاجعة الليلة السابقة بعد الألف"[1] للجزائري واسـيني الأعـــرج قصصاً كثيرة، روتها دنيا زاد، أخت شهرزاد لشهريار بن المقـــتدر، عن رواة آخرين قاموا بدور الراوي، كما هي الحال في حكايات ألف ليلة وليلة.

ونوضح ذلك من خلال الجدول التالي:

	رواية رمل الماية			حكايات ألف ليلة وليلة
.1	الحكاية الإطارية: دنيا زاد تروي لشهريار بن المقتدر ما جرى في الليلة السابعة بعد الألف		.1	الحكايـــة الإطارية: شهرزاد تروي لشهريار حكايات لمدة ألف ليلة وليلة.
.2	تـــتولد عـــن الحكايـــة الإطارية حكايـــات كثـــيرة: حكاية البشير المورسكي، حكاية الحلاج، حكاية ابن رشد، حكاية أبي ذر الغفاري، حكايـــة بـــوزان القلعـــي، حكاية الخضر، حكاية أهل الكهف...		.2	تـــتولد عن الحكاية الإطارية حكايات كثيرة ومتنوعة.

إن التقابل الذي لمسناه على مستوى توظيف البنية العامة في روايتي "ليالي ألف ليلة" و"رمل الماية"، والذي يشير إلى رغبة الكاتب في تأسيس الرواية على الحكايـــة، سيتعرض للخلخلة على مستوى توظيف الروايتين للوحدات الصغرى "حكايـــات ألف ليلة وليلة"، وسيتحول التوافق إلى اختلاف، والتقابل إلى تعاكس، وســـنرى أن الســـرد الروائي يأخذ شكلين متناقضين: أولهما الشكل المتوازي، حيـــث يـــتوازى خط سير السرد الروائي مع خط سير السرد الحكائي، وثانيهما الشـــكل التخالفـــي أو التعاكســـي، وفيه يعاكس السرد الروائي السرد الحكائي، ويمشي في الاتجاه المعاكس له. ويتناول الاختلاف الحكاية الإطارية والحكايات الفرعية المتولدة عنها.

- تحطـــيم الحكايـــة الإطارية في روايتي "ليالي ألف ليلة" و"رمل الماية، فاجعـــة اللـــيلة السابعة بعد الألف": تبدأ رواية "ليالي ألف ليلة" من النقطة التي

---

[1] رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف ط1، واسيني الأعرج – دار كنعان، 1998.

توقف عندها السرد في ألف ليلة وليلة[1]، أي من النهاية التي شهدت عفو شهريار عن شهرزاد، وتوقفه عن قتل العذراوات.

ينفتح السرد على الوزير دندان، والد شهرزاد، وهو يستعد للذهاب إلى قصر السلطان، لمعرفة مصير ابنته بعد نهاية الحكايات التي دامت ألف ليلة وليلة. وإذا كانت شهرزاد قد توقفت عن الحكي فإن خيط الحكي سيمتد على مستوى آخر يختلف عن المستوى الذي قام عليه في ألف ليلة وليلة، وسيحصل الحكي على مشروعية امتداده واستمراره من تغير مبدأ الحكي من العجيب في ألف ليلة وليلة، حيث يحفز العجيب على متابعة السرد، من خلال إشباع فضول شهريار إلى معرفة الغريب والعجيب من الحكايات، إلى الشر[2] الذي بنيت عليه حكايات "ليالي ألف ليلة" التي انتهت كل واحدة منها بالقتل نتيجة ارتكاب الشخصيات للآثام والذنوب، بدافع الطمع والحسد.. وهكذا، قام الانتقام من الحكاية "ألف ليلة وليلة" إلى الرواية "ليالي ألف ليلة" على تغير مبدأ الحكي من "يستمر الحكي ما دام العجيب موجوداً" إلى "يستمر الحكي ما دام الشر موجوداً". إن انتقال مبدأ الحكي من العجيب، بوصفه يرتبط بالخرافي والخيالي، إلى الشر دليل على رغبة الرواية في مفارقة الحكاية الخرافية، وتأسيس السرد على الاجتماعي والواقعي، بدلاً من الخرافي والخيالي، بوصف الشر نتيجة لعلاقة الإنسان بالآخر والمجتمع. وقد جاء استبدال الشر بالعجيب على مستوى مبدأ الحكي متوافقاً مع ما نهدت إليه الرواية، وهو استبدال ما يحدث بما حدث، من خلال تحويل الخيالي إلى واقع[3]. وهكذا، أعادت رواية "ليالي ألف ليلة" سرد حكايات ألف ليلة وليلة على أنها حكايات راهنة، تحدث في حاضر السلطنة، لا في الماضي، يقول شهريار لشهرزاد: "تكرار الحكايات آية صدقها يا مولاي"[4]. إن صدق الحكاية هو ما تسعى إليه الرواية. وهكذا، تضفي الرواية على مفهوم الحكاية بعداً آخر، و مدلولاً جديداً، يثمن الحكاية بدل أن يحتقرها.

أما رواية "رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" فترفض انتهاء

---

(1) لم يكن نجيب محفوظ أول من بدأ روايته من النقطة التي توقف عندها السرد في ألف ليلة وليلة، فثمة من سبقه إلى ذلك مثل غوته وبو وهنري دي رينييه من الغرب وتوفيق الحكيم في مسرحيته شهرزاد وطه حسين في روايته أحلام شهرزاد. ينظر تداخل النصوص في الرواية العربية، حسن حماد ص121.

(2) الرواية والتراث السردي، سعيد يقطين ص40 – 41.

(3) سبقنا إلى هذا الرأي سعيد يقطين في كتابه الرواية والتراث السردي ص38.

(4) ليالي ألف ليلة ص117.

الحكاية، وتفتح ملفها من جديد، منطلقة من الشك في كل ما روته شهرزاد للملك شهريار، ووصفه بأنه غير حقيقي، وأن شهرزاد خبأت عن الملك شهريار الحقيقة التي يتكفل السرد الروائي بإخراجها إلى النور.

وقد قامت دنيا زاد بمهمة سرد الحقيقة التي خبأتها أختها شهرزاد عن الملك شهريار، وبدأت من حيث انتهت أختها، معلنة عن تمديد السرد من النقطة التي توقف عندها، وهي حكاية "فاطمة العرة وزوجها معروف الإسكافي"، حيث سكتت شهرزاد للمرة الأخيرة. توسع رواية "رمل الماية" مفهوم الحكاية من خلال إعادة سردها من جديد، وتعلي من شأنها، بوصفها "السر الوهاج"[1] الذي يختزل في داخله تاريخاً أريد له أن يزيف، وحقيقة أريد لها أن تمحى، وصراعاً يسعى كل طرف فيه إلى الخروج منتصراً. إن الحكاية التي تريد الرواية سردها هي حكاية الليلة السابعة بعد الألف، ولما كانت الرواية استمراراً لألف ليلة وليلة فإن ثمة ست ليال تشكل الزمن الذي تعنى الرواية بسرد الأحداث التي وقعت فيه، بدءاً من انحراف السلطة الدينية والسياسية، ممثلة بمعاوية بن أبي سفيان، وعثمان بن عفان عن الديمقراطية والاشتراكية والعدالة والمساواة، حين أقدما على نفي أبي ذر الغفاري، لأنه جهر بالثورة ضد السلطة، مروراً بسقوط غرناطة، وانتهاءً بالتاريخ الراهن الذي تطرحه الرواية على أنه امتداد للماضي، من حيث اغتصاب السلطة، وقمع الحريات، وإذلال الشعب، والتواطؤ مع الأجنبي الذي يساعد السلطة في إنهاء الحكاية بالطريقة التي تريدها. وهكذا، تطرح رواية "رمل الماية" مفهوماً جديداً للحكاية، هو مفهوم الصراع الدائر بين السلطة والشعب في الماضي والحاضر.

إن الحكاية – كما يقدمها السرد الروائي – تبدو مشدودة إلى طرفين متناقضين ومتصارعين: السلطة التي تعمل على إخفاء الحقيقة، مستخدمة لأجل ذلك الوراقين الذين يكتبون التاريخ بالطريقة التي تعجب السلطة، والشعب الذي يتعرض للقمع والمحاصرة والتجويع والتعذيب والتضليل. ولما كانت السلطة تريد أن تنتهي الحكاية/ حكاية الصراع بالطريقة التي تفضلها، و تحرص عليها، وهذا ما عبر عنه شهريار بن المقتدر، رمز السلطة، حين كان يستمع إلى دنيا زاد، وهي تروي تاريخ الصراع، و عينه على خاتمة الحكاية التي يريدها أن تنتهي كما يريد هو، لا كما يريد "البشير المورسكي" وأتباعه من المناضلين، فإن المناضلين سعوا، هم أيضاً، إلى أن تنتهي الحكاية بالطريقة التي

---

[1] رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، واسيني الأعرج ص7.

يجب أن تنتهي بها، وهي الثورة على السلطة، وإنهاء الظلم.

وهكـذا، فـإن الفاجعـة التـي حدثت في الليلة السابعة بعد الألف، متمثلة بالعاصـفة التي "اجتاحت القصر، وأبادته عن آخره"[1]، ليست إلا طموح السرد الروائـي إلى القضاء على الظلم. لقد نظر السرد الروائي إلى الحاضر على أنه امـتداد للماضـي، وإلـى حكاية الأمس على أنها حكاية اليوم، وهذا ما أكدته الـرواية مـن خـلال تداخل الضمائر، وتوحيد الشخصيات، فشخصية البشير المورسـكي تتداخل مع شخصيات تاريخية اشتهرت بالخروج على السلطة في عصـرها، كشخصـية أبـي ذر الغفـاري، وشخصية الحلاج[2]، أما شخصية شهريار بن المقتدر بالله فليست إلا امتداداً لشخصية شهريار ألف ليلة وليلة، مما يدل على تداخل الحكائي والروائي، والخيالي والواقعي.

ب- إعادة سرد الحكايات الفرعية: اشتغلت رواية "ليالي ألف ليلة" لنجيب محفـوظ على مادة الحكي في ألف ليلة وليلة، فأعادت سرد الأحداث في بعض الحكايـات، لـذا بدت الرواية مكتوبة على ألف ليلة وليلة، ونسخة معدلة عنها. ويسـمي الدكتور سعيد يقطين هذا النوع من التفاعل بين النصوص بالتعالق أو الـتعلق، لتعلق نص لاحق Sub sequent text بنص سابق Previous text "محدد الكاتب والهوية""[3]. وسنعرض لثلاث قصص من رواية "ليالي ألف ليلة" من خلال تعلقها بحكايات ألف ليلة وليلة، لنتبين طريقة اشتغال الرواية، بوصفها نصاً لاحقاً، على الحكاية الفرعية في ألف ليلة وليلة، بوصفها نصاً سابقاً.

- إعـادة سـرد حكايـة "الصياد والعفريت" في رواية "ليالي ألف ليلة": تشـتغل روايـة "ليالـي ألف ليلة" في قصة "جمعة البلطي" على أحداث حكاية "الصـياد والعفريت"[4] ويتمظهر هذا الاشتغال على شكل تقابل بين بنية كل من القصة والحكاية اللتين تشتركان في الأفعال السردية التالية:

- الذهاب إلى الصيد.
- العثور على قمقم مصادفة.
- خروج العفريت من القمقم.

---

(1) رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف ط1، واسيني الأعرج ص222.

(2) المصدر نفسه ص20 – 25 – 34.

(3) الرواية والتراث السردي، سعيد يقطين ص5.

(4) ألـف لـيلة وليلة ج1، مجهول، تح: محمد قطة العدوي – دار صادر، بيروت 1252 ص10 وما بعدها.

- رغبة العفريت في الانتقام.

ولكـــن نجيب محفوظ لا يقوم بنسخ النص القديم، بل يسعى إلى كتابة نص جديد، يرتكز إلى النص القديم، يوظفه، ولا يطابقه. وقد حقق نجيب محفوظ هذا المسعى عن طريقة إعادة سرد حكاية "الصياد والعفريت" من جديد على مستوى الأحـــداث والشخصيات. فإذا كان بطل الحكاية صياداً فقيراً، فإن جمعة البلطي رجـــل غنــــي، وذو نفوذ، فهو يشغل منصب كبير الشرطة في مملكة شهريار، وهو رجل شرير وقاس، لا يعرف قلبه الرحمة، ويضرب بيد من حديد المارقين علـــى الدولـــة من "الشيعة والخوارج". وقاد هذا التغيير على مستوى شخصية الـــبطل إلى حذف أحداث، وإضافة أحداث أخرى تتناسب والصفات الجديدة التي أضـــفتها الـــرواية علـــى شخصية جمعة البلطي، فقد حذفت الرواية الحكايات الـــثانوية المـــتولدة عن الحكاية الأصلية، وركزت اهتمامها على جلاء شخصية جمعـــة البلطـــي، ورصـــد أعماقهـــا، والتحولات التي ستطرأ عليها بعد تدخل العفاريت في حياتها. وهكذا، نلحظ أن الحكاية والرواية تختلفان من حيث طبيعة الشخصـــية في كل منهما، فالحكاية لا تهتم بالشخصية، ولا تركز اهتمامها على توضـــيح معالمهـــا وصـــفاتها و سلوكها، لأنها تنصرف إلى الاهتمام بالعجيب والخـــارق الذي بفضله يؤجل القتل، ويستمر السرد من العجيب إلى الأعجب، فـــي حين تعد الشخصية أهم مكّون من مكونات الرواية إلى جانب الأحداث، و وجودهـــا ضـــروري وأساسي في السرد الذي لابد أن يتضمن شخصية واحدة على الأقل[1].

لقـــد تـــم حـــذف الوحـــدة الســـردية الحكائية الأخيرة في حكاية "الصياد والعفريـــت"، والمتعلقة بالنهاية السعيدة للصياد الذي أصبح ملكاً، وغنياً بعد أن كـــان فقـــيراً يعـــانده الحـــظ، وعاش حياة هانئة حتى أتاه هادم اللذات ومفرق الجماعـــات. والجدير بالذكر، هنا، أن هذه النهاية تتواتر في الحكايات الخرافية التي تفضل أن ينغلق الحكي على انتصار البطل بعد خوضه الأهوال، وتعرضه للعجيب والخارق، وانتقاله من مكان إلى مكان فترة طويلة من الزمن. أما على صـــعيد الـــرواية فقـــد اســـتبدلت بالوحدة السردية السابقة وحدة سردية أخرى تناقضـــها، فقد انتهى جمعة البلطي إلى حبل المشنقة بعد إقدامه على قتل "خليل الهمذانـــي" حـــاكم الحي، ليخلص الناس من ظلمه، منفذاً بذلك تعليمات العفريت

(1) بنية الشكل الروائي ط1، حسن بحراوي – المركز الثقافي العربي، بيروت 1990 ص223.

المؤمن "سنجام"[1] الذي دفعه إلى حكم الناس بالعدل لا بالظلم.

وقد جاءت هذه النهاية منسجمة مع شخصية جمعة البلطي، وما طرأ عليها من تغيير وتبديل. لقد كان من الممكن أن تنتهي حياة الصياد إلى العذاب والشقاء لا إلى الهناءة والسرور، لولا تدخل القدر في اللحظة المناسبة. ولابد هنا أن نذكر الدور الكبير الذي يؤديه القدر في تحديد مصير شخصية بطل الحكاية، في حين ترفض الرواية، بوصفها ترصد علاقة الإنسان بالمجتمع، تدخّل القدر في تحديد مصير الشخصية، وتترك ذلك لأفعالها وسلوكها وطبيعتها النفسية، وعلاقتها بغيرها.

يتضح من خلال المقارنة بين قصة جمعة البلطي وحكاية "الصياد والعفريت" أن النص اللاحق يتبع الطريقة التالية في تفاعله مع النص السابق:

1- الاشتغال على البنية العامة للحكاية، أي توظيف المفاصل الأساسية للحكاية.

2- إعادة سرد الحكاية عن طريق الحذف والإضافة، وإضفاء صفات جديدة على الشخصية الرئيسة.

- **إعادة سرد حكاية "علاء الدين أبي الشامات" في رواية "ليالي ألف ليلة":** تفيد المعلومات المقدمة حول شخصية علاء الدين أبي الشامات أنه جميل الطلعة، لذا يخاف عليه والداه من العين والأشرار، ويمنعانه من الخروج إلى السروق، وتعلق له أمه حجاباً في عنقه، ليجنبه الحساد والأشرار، وحين يصبح شاباً يتركه والده ليعتمد على نفسه. ينشأ علاء الدين محباً للخير، ويتعرف في إحدى حلقات الذكر على "عبد الله البلخي" الذي يحبه ويعقد له على ابنته "زبيدة" التي رفض تزويجها من ابن الوالي" حبظلم بظاظة" الذي يدبر حيلة للإيقاع بعلاء الدين مستخدماً نفوذه وسلطانه. يلقى القبض على علاء الدين بتهمة سرقة الجوهرة من دار الإمارة، والتعاون مع "الخوارج"، ويساق إلى السجن، ثم إلى ساحة الإعدام، حيث يطيح الجلاد برأسه. يكتشف الخليفة شهريار المؤامرة، وينزل العقاب بالجناة، والمتآمرين[2].

أما حكاية "علاء الدين أبي الشامات" في ألف ليلة وليلة فتبدأ بولاته لأبوين كريمين يخشيان على ابنهما – لجماله – العين، فيضعانه في طابق أرضي حتى

---

(1) ليالي ألف ليلة ص50.

(2) ليالي ألف ليلة ص 188 وما بعدها.

يكبر، وحين يخرج منه مصادفة تخبره أمه بحقيقة الأمر، وبأن والده هو شهبندر التجار. يرغب علاء الدين بالاتجار، وممارسة العمل، فيجهز له والده حملة، ويذهب إلى بغداد. و في الطريق يتعرض للاغتصاب من قبل "محمود البلخي"، ثم يتعرض لهجوم الأعراب، فينجو بأعجوبة، ويتزوج من "زبيدة العودية" التي كانت زوجة لابن عمها الذي لا تحبه. يختطف الجن زوجة علاء الدين فيظنها ماتت، ويسرق المقدم "أحمد" دار السلطان، ويخبئ المسروقات في بيت علاء الدين، وحين يكلفه الخليفة بمعرفة الجاني يذهب إلى بيت علاء الدين، ويستخرج المسروقات، ويساق علاء الدين إلى النطع بتهمة خيانة السلطان، ولكنه ينجو بفضل تدخل الجن والعفاريت. يعود علاء الدين إلى بغداد، فيكشف الحقيقة بمساعدة ابنه من الجارية "ياسمين". وفي نهاية الحكاية يقتل علاء الدين المقدم أحمد، ويعيش مع أسرته حياة هانئة سعيدة[1].

من الواضح أن النص اللاحق/ الرواية يتناص مع النص السابق/ الحكاية على مستوى صفات الشخصية، والتهمة التي ألصقها الأشرار بعلاء الدين، و هي السرقة في كلا النصين. ولكنه، أي النص اللاحق، يختلف عن النص السابق فيما عدا ذلك، كإضافة وحدات سردية صغرى لا وجود لها في الحكاية، كالتعرف في إحدى حلقات الذكر على الشيخ "عبد الله البلخي"، وحذف وحدات سردية صغرى من الحكاية كحادثة الاغتصاب، بالإضافة إلى دخول شخصيات جديدة بسبب الحذف والإضافة، والتباين بين الحكاية والرواية على صعيد النهاية، حيث انتهت حياة علاء الدين في الحكاية نهاية سعيدة، كما هي الحال في أغلب حكايات ألف ليلة وليلة، في حين انتهت في الرواية نهاية مأساوية، فقتل علاء الدين أبو الشامات "لأن قتله يؤدي دوراً في أحداث القصة"[2].

- إعادة سرد حكاية "معروف الإسكافي" في رواية "ليالي ألف ليلة":
يوظف نجيب محفوظ في القسم الذي عنوانه "معروف الإسكافي" الخطوط العامة لحكاية معروف الإسكافي مع زوجته "فاطمة العرة" التي اختتمت بها شهرزاد حكاياتها لشهريار. تتألف حكاية معروف الإسكافي من الوحدات السردية التالية:

1- مقدمة تبين فقر معروف الإسكافي وسوء معاملة زوجته له.

2- طرد فاطمة العرة لزوجها معروف الإسكافي الذي أوى إلى مكان متطرف يبكي سوء حظه.

---

(1) ألف ليلة وليلة ج1 ص418 ومابعدها.

(2) فن القص في النظرية والتطبيق، د. نبيلة إبراهيم ص131.

3- خـروج الجنّي الذي رق قلبه لحال معروف الإسكافي، فحمله إلى بلاد بعيدة جداً.

4- التعرف هناك على صديق/ مساعد، يقدم لمعروف الإسكافي النصيحة، ويعطيه بعض المال ليتظاهر بأنه تاجر.

5- طمـع الملك بثروة معروف الإسكافي الموعودة، وتزويجه ابنته، رغم تحذير الوزير له، وشكه في كلام معروف وثروته.

5- اطلاع ابنة الملك، في ليلة زفافها، على حال معروف، وسفر معروف الإسكافي هرباً من افتضاح أمره عند الملك.

7- عثور معروف الإسكافي على خاتم سليمان، وعودته إلى الملك بعد أن جمـع ثـروة كبـيرة بوسـاطة الخاتم، وتوزيع الثروة على الملك وحاشيته، وعلى الشعب.

8- اطلاع الوزير على السر ونصبه الشرك لمعروف.

9- حصـول الوزيـر على الخاتم، وأمره للعفريت بحمل الملك ومعروف الإسـكافي ورمـيهما بعـيداً، ومحاولة زواجه من زوجة معروف الإسكافي.

10- موافقـة ابنة الملك على الزواج من الوزير، وتدبير الحيلة للحصول على الخاتم.

11- الـنجاح فـي الحصـول على الخاتم، وتخليص الملك ومعروف من الأسر، وزج الوزير في السجن.

12- تنصيب معروف الإسكافي وزيراً، ثم تنصيبه ملكاً بعد وفاة الملك.

13- مجـيء فاطمة العرة إلى معروف الإسكافي الذي يتركها تعيش في قصره، ولكنه يهجر فراشها.

14- تحـاول فاطمة العرة الانتقام من زوجها بعد أن سرقت الخاتم، ولكن ابن معروف يقتلها قبل أن تنفذ غايتها.

15- الحياة الهانئة ثم الموت[1].

أمـا حكايـة معروف الإسكافي، كما وظفتها الرواية، فتتألف من الوحدات السردية التالية:

---

(1) ألف ليلة وليلة ج2 ص595 وما بعدها.

1- مقدمـــة يطلعـــنا فيها الراوي على حياة معروف الإسكافي مع زوجته فاطمة العرة

2- تناول معروف الإسكافي لكمية كبيرة من المخدر، واعترافه، وهو في "مقهى الأمراء" بامتلاكه خاتم سليمان.

3- نجـــاح التجربة وارتفاع معروف عن الأرض بفضل الجني الذي يقوم على خدمة الخاتم.

4- انتقام معروف من زوجته فاطمة العرة.

5- استخدام الخاتم السحري في الخير، ومساعدة الفقراء والمحتاجين.

6- محاولـــة قـــوى الشر، ممثلة بالجن الأشرار، دفع الإسكافي إلى قتل الناس الطيبين، أمثال عبد الله البلخي.

7- رفض معروف الإسكافي الانصياع لأوامر الجن الأشرار.

8- المواجهة بين السلطة ومعروف الإسكافي الذي دعمته قوة الشعب.

9- تدخل شهريار، وتعيين معروف الإسكافي حاكماً للحي[1].

نســتنتج بمقارنة الوحدات السردية في النصين السابقين أن الرواية وظفت بعض الوحدات السردية الحكائية، كالمقدمة والعثور على خاتم سليمان، والنهاية الســعيدة لمعروف الإسكافي، في حين حذفت وحدات سردية، وأضافت وحدات سردية أخرى، وهذا ما يتوافق وطبيعة السرد الروائي الذي يميل إلى الاختصار والاخــتزال، والابتعاد عن الإطالة والإسهاب. يضاف إلى ما سبق إضفاء أبعاد جديــدة على الحكاية، كجعل معروف الإسكافي قائداً للشعب والفقراء، ووقوف الشعب إلى جانبه في محنته مع السلطة. وهكذا، تقوم رواية "ليالي ألف ليلة" في تعلقهــا بــألف ليلة وليلة على توظيف النص التراثي، والابتعاد عنه في الوقت نفســه، معــتمدة طــرائق مــتعددة، كحذف بعض الوحدات السردية الصغرى، وإضــافة وحــدات ســردية جديــدة، وإضــفاء أبعاد جديدة على الشخصيات، والإلصــاق، وهو اقتطاع وحدة سردية صغرى من حكاية ما، وإلصاقها بحكاية أخــرى[2]، كمـــا فعل نجيب محفوظ حين اقتطع الوحدة السردية الصغرى التي تــتحدث عــن العــثور علــى الجوهرة من حكاية "علاء الدين أبي الشامات"،

---

[1] ليالي ألف ليلة، نجيب محفوظ ص231.

[2] ينظر: ثارات شهرزاد ط1، د. محسن الموسوي – دار الآداب، بيروت 1993، ص136.

وألصـــقها بقصـــة عجر الحلاق[1]. وكاقتطاع الوحدة السردية التي تتحدث عن الغرفة السرية من حكاية "حاسب كريم الدين"[2]، وإلصاقها بالقسم الذي يتحدث عن البكائين[3].

– **إعــادة سرد حكاية "معروف الإسكافي" في رواية "رمل المابة":** لم تعن روايـــة "رمـــل المابة، فاجعة الليلة السابقة بعد الألف" بإعادة سرد حكايات ألف لـــيلة ولـــيلة، كما عنيت بذلك رواية "ليالي ألف ليلة"، وذلك لاختلاف مسوغات الســـرد فـــي الروايتيـــن، فـــرواية "ليالي ألف ليلة" انطلقت من نقل الحكاية من مســـتوى الخـــيال، بالنسبة إلى شهريار، بوصفه متلقياً للحكايات في ألف ليلة وليلة، إلى مستوى الواقع، بوصف شهريار فاعلاً في الأحداث ومشاركاً فيها في رواية "ليالي ألف لية"، أما رواية "رمل المابة" فالدافع إلى السرد فيها هو إبراز الحقـــيقة التي خبأتها شهرزاد عن شهريار، أي سرد أحداث جديدة كسرد أحداث التاريخ الرسمي.

لقـــد اشتغلت رواية "رمل المابة" على حكاية معروف الإسكافي من زاوية تختلف عن توظيف رواية "ليالي ألف ليلة" للحكاية نفسها، وإن كانت تلتقي معها فـــي إعـــادة سرد الحكاية من جديد، أي الاشتغال على مادة الحكي في الحكاية، فإذا كانت رواية "ليالي ألف ليلة" أعادت سرد الحكاية من خلال المحافظة على مفاصـــلها الأساســـية، والتصرف بحرية في أحداثها وشخصياتها، متبعة الحذف والإضـــافة، والإلصاق، فإن رواية "رمل المابة" أعادت سرد الحكاية على أنها حكاية تاريخ، وصراع بين السلطة والشعب.

وقـــد بدأت رواية "رمل المابة" بسرد أحداث حكاية معروف الإسكافي من نهايـــتها، ورفضـــت أن تنتهي الحكاية بالطريقة التي قدمتها شهرزاد لشهريار، والتـــي تتمثل بالنهاية السعيدة لمعروف وزوجته وابنه، بعد التخلص من فاطمة العـــرة التـــي حاولـــت سرقة الخاتم، وقتل معروف الإسكافي لأنه فضل عليها زوجـــته الثانـــية، ابنة الملك. وهكذا، حرفت رواية "رمل المابة" السرد الحكائي عـــن اتجاهـــه الأصـــلي، وجعلـــته يسير باتجاه آخر، يتناسب ومبدأ السرد في الرواية، وهو نقد الحكام والسلاطين، وإظهار مدى تكالبهم على السلطة. لقد قام "قمـــر الـــزمان" ابن الملك المقتدر بالله – بعد قتله فاطمة العرة – بقتل أبيه في

(1) ليالي ألف ليلة، نجيب محفوظ ص127.

(2) ألف ليلة وليلة ج2 ص293.

(3) ليالي ألف ليلة ص264.

الليلة نفسها، بعد أن اتفق وزوجة أبيه الشابة على التخلص من والده الذي تعفّن في الحكم.

<u>ج- بناء وحدة سردية على وحدة سردية حكائية في رواية "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل" ورواية "ليلة المليار"</u>: يعتبر العثور على الكنز "من الموضوعات الرئيسة في ألف ليلة وليلة"[1]، ولكن أميل حبيبي لم يوظف في روايته "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل" حكايات العثور على الكنز توظيفاً مباشراً، أي أنه لم يسرد تلك الحكايات، وإنما وظفها، وبنى عليها وحدات سردية روائية، أطلق عليها اسم حكاية، مثل: "حكاية الثريا التي رجعت تسف الثرى"، و"حكاية الجد الأكبر للمتشائل" و"حكاية السمكة الذهبية"...

لقد وظف أميل حبيبي منطوق الحكاية، لا الحكاية نفسها، وتعامل مع الوحدة السردية المتمحورة حول البحث عن الكنز، بوصفها رمزاً، لا حقيقة، فالبحث عن الكنز، من هذا المنظار، ليس إلا البحث عن الحقيقة.

لقد جاب السندباد الأمصار والبلدان، وتعرض للمخاطر والصعاب في سبيل الحصول على الكنز، واكتشاف الحقيقة، والوصول إلى المعرفة، وها هي ذي العجوز الفلسطينية، رمز الجيل القديم، تعود إلى بيتها الذي هاجرت منه منذ ثلاثة وعشرين عاماً، و هي تأمل أن تحصل على كنزها/ مجوهراتها التي تركتها في الجدار، فتفاجأ بأن بيتها تقطنه امرأة يهودية، وبأن الدولة قد وضعت يدها على الكنز، فتعود خائبة.

لقد بنى حبيبي على الجزئية الحكائية المتعلقة بالبحث عن الكنز حكاية جديدة، هي حكاية الواقع الجديد المفروض على الشعب الفلسطيني في ظل الاحتلال الإسرائيلي، ليحقق أمرين:

1- إظهار المفارقات العجيبة للعدو الإسرائيلي، باعتبار أن حكاية "الثريا التي رجعت تسف الثرى"، مسرودة بوصفها حكاية عجيبة.

2- التعبير عن مرحلة من مراحل القضية الفلسطينية، والكشف عن عجز الجيل القديم عن مواجهة الاحتلال، من خلال محاولة المرأة الفلسطينية العودة إلى أرضها التي تعني محاولة الارتباط بالأرض من جديد، واستعادتها من المغتصبين. وما إخفاق العجوز الفلسطينية، وقبولها

---

(1) غوته وألف ليلة ولية، كاترينا مومسن ص 185.

بالأمــر الواقــع، وعودتهــا خائبة إلا إخفاق الجيل القديم في استعادة الأرض.

تظهــر المقارنــة بيــن ما حدث للسندباد في رحلاته، وما حدث للعجوز الفلسطينية في رحلتها لاسترجاع الكنز، مفارقة بين الحكائي والواقعي، فالحكائي انــتهى إلى النجاح، أي العثور على الكنز، أما الروائي/ الواقعي فقد انتهى إلى الإخفاق. ونوضح ذلك من خلال الترسيمة التالي:

رحلة السندباد	=	رحلة العجوز الفلسطينية
النجاح		**الإخفاق**

اســتخدم حبيبي الوحدة السردية الحكائية المتعلقة بالبحث عن الكنز للتعبير عن مرحلة تالية من مراحل نضال الشعب الفلسطيني ضد الاحتلال الإسرائيلي، هي مرحلة الكفاح المسلح، فإذا كانت العجوز الفلسطينية قد بحثت عن خلاصها الفــردي، من خلال عودتها إلى بيتها لاستخراج كنزها المطمور في الجدار، فــإن "ولاء"، واثنين من زملائه في المدرسة سعوا إلى الخلاص الجماعي، عن طــريق التنظــيم الســري، والبحــث عن كنزهم الخاص، وهو كنز المقاومة، والــرحلة التــي قــام بها ولاء للحصول عليه هي رحلة باتجاه الحصول على الســلاح، ومقاومـــة الاحــتلال. وهكذا، أضحى الكنز رمزاً للمقاومة والكفاح المســلح. وقد كان أميل حبيبي بارعاً عندما جعل الصندوق المخبأ يحتوي على السلاح والمال، وذلك لحاجة المقاومة إليهما معاً.

لقــد انتزع أميل حبيبي الوحدة السردية الحكائية المتعلقة بالبحث عن الكنز من حكايات ألف ليلة وليلة، ووظفها في الرواية ليعبر عن مرحلتين من مراحل النضــال ضــد الاحتلال، فإذا كانت المرأة العجوز "ثريا عبد القادر مقبول" قد حملت دلالة اسمها، وقبلت بالأمر الواقع، وقفلت راجعة "لتسف الثرى في مخيم الوحــدات، ولتدعو بطول البقاء لذوي القربى ولأولاد عمهم"[1] من اليهود، فإن ولاء، واثنيــن من رفاقه، أي الجيل الجديد رفضوا الانصياع للاحتلال، وراحوا يبحثون عن الكنز الحقيقي/ كنز المقاومة والنضال.

---

[1] الوقـــائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، أميل حبيبي – دار الجليل، دمشق 1984 ص 137.

ما تقدم يدل على قدرة الكاتب على السيطرة على الموروث الحكائي، وتوظيفه توظيفاً واعياً، عبر تجديد قراءته[1]، وتحويله من نص مقروء ضمن نوعه الخيالي إلى نص مقروء ضمن نوع آخر يهتم بالواقع، أي نقل الموروث الحكائي من نص خيالي إلى نص "واقعي".

إن انتقال الروائي من التوافق على مستوى نوع العلاقة إلى التعارض على مستوى زاوية الرؤية Point of view يكشف عن عمق قراءة الموروث الحكائي من جهة، والابتعاد عن تقليد، ومحاولة تجاوزه عبر إخضاعه للسرد الروائي، واتخاذه أداة تعبير عن الواقع من جهة أخرى.

إن حبيبي لا يهرب إلى التراث، ولا يقطع صلته به، وإنما يسعى إلى تحقيق تلك المعادلة الصعبة بين الماضي والحاضر، والتراث والحداثة، فيحترم التراث دون أن يقدسه، ويفيد منه دون أن يقلده. يؤكد ما سبق نقد الكاتب لشخصية المتشائل، لما تركه فيها الحكائي العجائبي "ألف ليلة وليلة" من تأثير سلبي، بلغ بها حد الهرب من مواجهة الواقع، و العجز عن إيجاد خلاصها، والبحث عنه خارج الذات، وانتظار المعجزة التي يأتي بها العفريت، كما هي الحال في حكايات ألف ليلة وليلة. لقد ظل المتشائل ينتظر خلاصه عن طريق العثور على الكنز الذي خلفه له جده الأكبر أبجر بن أبجر[2]، ويحلم بمجيء أخوته الفضائيين، لإنقاذه مما هو فيه.

وفعلت غادة السمان الشيء نفسه في روايتها "ليلة المليار"،[3] حيث وظفت إحدى حكايات ألف ليلة وليلة، وهي حكاية الرجال الذين صعدوا سلماً مرتفعاً، وراحوا يلقون أنفسهم إلى الأسفل ظناً منهم أنهم سيسقطون فوق بركة ماء[4]، وبنت عليها وحدة سردية جديدة تشبهها، بهدف الإشارة إلى أن الناس في الحرب الأهلية اللبنانية خدعوا وضللوا، كما خدع أولئك الرجال في الحكاية الشعبية: "عند باب الخروج شاهدت رجلاً يسقط من أعلى عن خشبة قافزاً إلى بركة مرسومة على الأرض، كالسراب الأزرق، ويتمزق جسده حطاماً على رخامها الصلد، ولا يبقى منه غير ثوب الاستحمام الأحمر المستورد. وشاهدت آخر وقد بدأ يستلق السلم وهو في دربه إلى الخشبة ليفعل ما فعل صاحبه،

---

(1) عنف المتخيل الروائي في أعمال أميل حبيبي، د. سعيد علوش ص104.
(2) الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، أميل حبيبي ص140.
(3) ليلة المليار ط2، غادة السمان – منشورات غادة السمان 1991.
(4) ألف ليلة وليلة ج2 ص46 – 47.

فظننته لم يره، وصرخت به: توقف. ألا ترى ما حل بزميلك؟ هذا سراب وليس ماء... البركة مرسومة. قال لي غاضباً: لا تهدر وقتي يا خليل... ما شأني به؟ إنه ليس من ديني"(1).

د- توظيف العجائبي في ألف ليلة وليلة:

- توظيف الحكاية العجيبة في رواية "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل": تعج رواية "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل" بالعجائبي الذي يعلن عن نفسه في عناوين، من مثل: بحث عجيب في الخيال الشرقي وفوائده الجمة، حكاية السمك الذي يفهم كل اللغات، حكاية السمكة الذهبية...، ولابد ان يثير هذا الحضور المتميز للعجائبي Fantastical والخيالي في السرد الروائي سؤالاً يتعلق بالدافع الذي يكمن وراءه.

يؤكد الراوي أن التخييل Imagination ميزة حباها الله للشرقيين، وأنه لا يقتصر على الماضي فحسب، بل يمتد إلى الحاضر، وكأنه انتقل عبر الموروثات من الأجداد إلى الأحفاد. وهكذا، يستمر الماضي في الحاضر من خلال استمرار الخيالي والعجائبي الذي تعج به ألف ليلة وليلة في الحاضر الذي يعج أيضاً بالأحداث العجيبة والخيالية التي لا تقل عجائبية عن الحكايات العجيبة في ألف ليلة وليلة. وما يسوغ وجود حكاية السمكة الذهبية، أي العجائبي في الروائي إنما هو محايثة الحكائي للواقعي الذي أصبح، بسبب المفارقات العجيبة التي تحكم الواقع في ظل وجود الاحتلال، أغرب من الخيال الذي نجده في ألف ليلة وليلة.

لقد سرد حبيبي حكايات "واقعية"، وأراد من القارئ أن يصدّق هذه الحكايات، فما كان منه إلا أن سرد حكايات عجيبة تمثل جزءاً هاماً من ثقافة القارئ، ليدفعه إلى تصديق ما يسرده له، وكأنه يريد أن يقول له: إذا كنت تصدق حكاية السمكة الذهبية، فلا بد أن تصدق أيضاً حكاية الشاب العربي الذي صدم بسيارته سيارة أخرى في تل أبيب، فنزل سائقها منها، وراح يصرخ عربي عربي! فانهال الناس على صاحب السيارة الأخرى بالضرب، ولاذ هو بالفرار.(2)

وهكذا، ساهم توظيف الحكايات العجيبة، وإلماح السرد إلى الخيال

(1) ليلة المليار، غادة السمان ص390.

(2) الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائم، أميل حبيبي، ص 142

الشـرقي، وأهميته، وامتداده من الماضي إلى الحاضر في تقبل المتلقي لوحدات سـردية عجائبـية، مسرودة على أنها أحداث "واقعية" لا حكايات خرافية، كلقاء سـعيد بمخلوقات من الفضاء السحيق، وتحويل المتشائل إلى هرة تموء، وحياة سعيد في إسرائيل فضلة حمار...، كما ساهم سرد الحكايات العجيبة الخيالية في تسـويغ العجيـب واللامعقول على مستوى الواقع الذي ترصده رواية "الوقائع الغريـبة فـي اخـتفاء سـعيد أبي النحس المتشائل". لقد سخر الكاتب الخيالي والعجائبي لخدمة الروائي والواقعي، وتوسل به للتعبير عنه، وجعله مثالاً صاغ الواقع عليه.

يفضـي الـتوازي بين العجائبي والواقعي على المستوى الفني إلى التشابه بيـنهما علـى مستوى المعنى، فحكاية مدينة النحاس، وحكاية القرية الفلسطينية الصغيرة[1] لا تتوازيان فحسب، بل تتشابهان أيضاً، فتصبح القرية شبيهة بمدينة النحاس، ويصبح الراوي شبيهاً بالأمير موسى، ويصبح الواقعي شبيهاً بالحكائي العجائبـي. لقـد دخل المتشائل القرية الصغيرة بتكليف من اليهودي "يعقوب"، فوجدهـا خالية من الناس الذين هجروها تحاشياً للقاء الشيوعيين، فخيّل إليه أنه الأمـير "موسى" الذي دخل مدينة النحاس المسحورة فإذا "لا حس فيها ولا أنيس يصفر البوم في جهاتها، ويحوم الطير في عرصاتها، وينعق الغراب في نواحيها وشوارعها، ويبكي على من كان فيها".[2]

إنـنا إزاء وحدتيـن سرديتين، أولاهما تعبر عن الخيالي "مدينة النحاس"، وثانيتهما تعبر عن الواقعي/ القرية، والعلاقة بينهما هي علاقة تواز يفضي إلى التشـابه، أمـا وجه الشبه بينهما فهو ما حل بهما من دمار وخراب. وإذا كان السـحر، مـنظوراً إلـيه على أنه قوة خارقة، السبب في دمار مدينة النحاس، وخلوهـا مـن الـناس، فـإن "الواقعي"/ الشيوعيين، هو السبب في خلو القرية الصـغيرة مـن الـناس، ولا نظـن أن حبيبـي أراد أن يسـاوي بين السحر والشـيوعيين، بـل العلاقة بينهما هي علاقة موازاة فقط، فكلاهما عدو؛ السحر عـدو الـناس، والشـيوعيون أعـداء سكان القرية، وما ينفي المساواة بينهما اخـتلافهما علـى مستوى زاوية الرؤية Point of view، فالراوي في حكاية مديـنة الـنحاس نظـر إلى السحر على أنه عدو تجب محاربته، في حين نظر الـراوي، المتشائل في حكاية القرية الفلسطينية إلى الناس نظرة ساخرة، بسبب

(1) المصدر نفسه، ص 143.

(2) ألف ليلة وليلة، ج2، ص 45.

هربهم من الشيوعيين. ولتوضيح العلاقة بين الحكائي والروائي نستعين بالجدول التالي:

نوع العلاقة	التوازي	
زاوية الرؤية	الحكائي	الروائي
	تعاطف	سخرية

– **تدخـل العجائبـي في الأحداث في رواية "ليالي ألف ليلة":** ينهض عالم ألف ليلة وليلة على المزاوجة بين الواقعي والعجائبي، وهما عالمان متناقضان، يتميـز أولهمـا بأنه عالم محدود، في حين يتميز ثانيهما بأنه عالم غير محدود. ولمـا كان عالم العجيب والخارق لا وجود له إلا من خلال ما يتصوره الإنسان عـنه، فإن إقحامه في الواقع ليس إلا تعويضاً عن الحدود الضيقة لعالم الواقع، وتجسيداً لرغبة الإنسان في تجاوزه، والخروج من أسره.

للعجيـب والخـارق في رواية نجيب محفوظ "ليالي ألف ليلة" دور مشابه لدوره في حكايات ألف ليلة، فثمة عفاريت مؤمنة "سنجام وقمقام"، وثمة عفاريت كافـرة وشـريرة "زرمباحة وسخريوط"، وكأنها صورة عن النفس البشرية في انقسـامها بين الخير والشر. وبدا السرد قسمة بين العفاريت الخيرة، والعفاريت الشريرة، كما بدا كل طرف منهما يسعى إلى توجيه السرد الوجهة التي يريدها، فالعفريت سنجام يظهر فجأةً "لصنعان الجمالي"، ويطلب منه أن يقتل حاكم الحي "علـي السـلولي"، أما زرمباحة وسخريوط فيطلبان من "معروف الإسكافي" أن يقتل الشيخ "عبد الله البلخي" رمز الخير.

إن الغرض من تدخل العجائبي في أحداث حكايات ألف ليلة وليلة هو دفع السرد إلى الأمام، ومنع توقفه، فإقحام الجن والعفاريت في السرد الحكائي أدى- كمـا لاحظ تودوروف Todorove- إلى ظهور حكاية جديدة تأسر شهريار، وتؤجـل مـوت السارد شهرزاد،[1] وهذا ما نلاحظه في رواية "ليالي ألف ليلة" التي حافظ فيها العجيب على دوره في توليد الحكايات، ودفع السرد إلى الأمام. وهكـذا، كانت العفاريت تتدخل في السرد كلما وصل إلى طريق مسدودة يصبح فـيها مهدداً بالموت، أو التوقف النهائي.[2] لقد عاش "صنعان الجمالي"- على

[1] تـارت شـهرزاد، فن السرد العربي الحديث، ط1، د. محسن جاسم الموسوي- دار الآداب، بيروت 1993، ص 44.

[2] المرجع نفسه، ص 154 وما بعدها.

ســبيل المثال- حياة هادئة، ملؤها الاتزان والهدوء والسعادة، ثم تحولت حياته إلــى اتجــاه معــاكس، حيــن اخــتاره العفريت لقتل حاكم الحي الشرير "علي السلولي".

إذا كــان ظهــور العجائبي في حكايات ألف ليلة وليلة سببه، غالباً، اقتحام الإنســان للعوالــم الخاصــة بالعفاريت، وهي- عادةً- عوالم نائية عن عوالم الإنســان،[1] فــإن ســبب ظهورها في رواية "ليالي ألف ليلة" هو ظلم السلطة للشــعب، وهــذا ما عبر عنه "عبد الله الحمال": "على الوالي أن يقيم العدل من الــبداية فلا تقتحم العفاريت علينا حياتنا".[2] وهكذا، فإن ما يبرر وجود العجيب فــي رواية "ليالي ألف ليلة"، وتدخله في السرد، وحياة الشخصيات هو المشابهة بيــن الحكايــات والواقــع الذي ترصده الرواية على شكل حكايات، ولا تستبعد الدكــتورة نبيلة إبراهيم "أن تكون غرابة الواقع هي التي ذكرت الكاتب بحكايات الليالي، فرآها أكبر معادل موضوعي للتعبير عن أفكاره".[3]

لم تتعامل رواية "ليالي ألف ليلة" مع العجائبي على أنه واقع وحقيقة، على الرغم من حضوره الكبير والهام ودوره الرئيس في السرد، بل نظرت إليه على أنه "صورة دقيقة لمضمون اللاوعي لدى كل شخص"،[4] ولذا شككت أحياناً في وجــوده المادي، فمعروف الإسكافي اعترف بأنه امتلك الخاتم السحري بعد ما تــناول كمــية كبيرة من المنزول/ المخدرات،[5] مما يدل على نقل الحكاية إلى مســتوى التخييل، وكأن الحكاية لا أساس لها من الصحة أو الواقعية، فمعروف الإسكافي، كما قدمه السرد، ادّعى أنه يمتلك خاتماً سحرياً، وعندما طلب منه أن يســتخدمه ليقدم برهاناً على صدق ما يقوم اعتمد على قواه الباطنية، ونجح في الاختبار. وأشار الراوي أيضاً إلى أن العجيب والخارق ليس إلا ما يراه الإنسان فــي نومه من الأحلام، وأن تأثير هذه القوى يرتبط بالعالم الداخلي للإنسان، فقد وقــع الجمــيع أســرى سحر "زرمباحة" بما فيهم شهريار، ولم ينج من سحرها سوى "عبد الله الحمال" لأنه، بفضل مجاهدة النفس، وحب الخير، ومقاومة قوى

---

(1) تنظر حكاية معروف الإسكافي في ألف ليلة وليلة، ج2، ص 595 على سبيل المثال لا الحصر.

(2) ليالي ألف ليلة، نجيب محفوظ، ص 76.

(3) فن القص في النظرية والتطبيق، د. نبيلة إبراهيم، ص135، والرواية والتراث السردي، سعيد يقطين، ص 38.

(4) الثنائية في ألف ليلة وليلة، إحسان سركيس، دار الطليعة، بيروت 1979، ص 172.

(5) ليالي ألف ليلة، ص 231.

الشـــر، توصـــل إلى منزلة رفيعة، سمت فيها روحه، وصفت نفسه، واستطاع تعرية المزيف والمقنع.[1]

– المكـــان العجائبـــي Fantastic space فـــي ألـــف ليلة وليلة: تجمع حكايات ألف ليلة وليلة بين الواقع والخيال، لذا نجد أمكنة واقعية: بغداد القاهرة، بـــلاد السند والهند... كما نجد أمكنة متخيلة، بلاد الواق الواق، جبل قاف، قصر الذهـــب والفضـــة، الجبل الأحمر، مدينة النحاس، الجزيرة المهجورة وغيرها. ولعل أهمية ألف ليلة وليلة تكمن في تصويرها لأماكن عجائبية لا وجود لها إلا فـــي مخـــيلة القاص أو السارد، وهذا ما أشار إليه الدكتور عبد الملك مرتاض، حين عزا عبقرية الإبداع في ألف ليلة وليلة إلى عجائبية المكان فيها.[2]

بـــنى نجيـــب محفـــوظ روايته "ليالي ألف ليلة" على ألف ليلة وليلة، ونقل عوالـــم الحكايـــات العجيبية، كالأحداث والشخوص والأمكنة إلى روايته، فثمة شهريار وشهرزاد والسياف والوزير، ومعروف الإسكافي وعلاء الدين... على مســـتوى الشـــخوص، وهناك حكاية "الصياد والعفريت"، وغيرها على مستوى الأحـــداث، وهـــناك أيضـــاً الجزيرة المهجورة، والغرفة السرية وغيرهما على مســـتوى المكان. ولكن هذا لا يعني وجود تطابق بين الرواية وألف ليلة وليلة، فشـــهريار الرواية ليس كشهريار الحكاية، وحكاية جمعة البلطي والعفريت في الرواية ليست كحكاية الصياد والعفريت في ألف ليلة وليلة، والأمكنة في الرواية ليســـت كالأمكـــنة في ألف ليلة وليلة. ويتبدى الاختلاف بين الأمكنة في كل من الرواية والحكاية في الصفة العامة للمكان في كل منهما، فإذا كانت حكايات ألف ليلة وليلة "تهزأ بحدود المكان والزمان بجميع أشكالها"،[3] أي أن أحداثها تجري في أمكنة متعددة جداً، وغير محددة لأنها أمكنة عجائبية خيالية، فإن الأمكنة في روايـــة "ليالي ألف ليلة" تبدو مكثفة ومحددة، وقد جاء تحديد المكان وتكثيفه في الـــرواية منســـجماً مع الطريقة التي اتبعها نجيب محفوظ في توظيف ألف ليلة ولـــيلة، وهـــي نقل الحكاية إلى الواقع، وإعادة سردها على أنها حقيقة وواقع لا خـــيال. وبـــناءً عليه عني السرد الروائي بمدينة شهريار، بوصفها المكان الذي تجـــري فـــيه الأحداث، وتعاد فيه الحكايات من جديد. وتضم المدينة، بوصفها المكـــان العام في الرواية، أمكنة ثانوية أخرى، منها الجغرافي كمقهى الأمراء،

---

(1) المصدر نفسه، ص 171 وما بعدها.

(2) نظرية الرواية، د. عبد الملك مرتاض، ص 161.

(3) غوته وألف ليلة وليلة، كاترينا مومسن، ص 9.

وقصـــر الســلطان شهريار، والمحال التجارية، والحدائق...، ومنها العجائبي، كاللســان الأخضــر، ودار السعادة المحروسة، والغرفة السرية، وجامع الإمام العاشر، والجزيرة المهجورة...

وتحكــم هــذه الأمكنة بنوعيها الجغرافي والعجائبي ثنائية ضدية، فالأمكنة الجغرافــية تعــج بالفســاد، وترتكب فيها الجرائم، مما يدل على أزمة تعيشها الأمكــنة الجغرافية في مدينة شهريار، وهي وجود الظلم وانتشار القمع والتسلط علــى الــناس. أمــا الأمكنة العجائبية فتعج بالصفاء والنقاء والعدالة والمساواة والقــدرة على منح الحياة "مملكة الماء اللانهائية"،[1] لذا طرحت بوصفها بديلاً للأمكنة الجغرافية "مملكة الدراويش في الجزيرة المهجورة".[2]

– **الفضـــاء العجائبــي في رواية "سلطان النوم وزرقاء اليمامة"**: الفضاء الروائي هو "مجموع الأمكنة"[3] في الرواية. ويكون الفضاء عجائبياً إذا اتسمت الأمكــنة فــي الــرواية بعدم التحديد. يظهر الفضاء العجائبي بشكل واضح في روايــة مؤنس الرزاز "سلطان النوم وزرقاء اليمامة"، إذ عمد الكاتب إلى خلق أمكــنة عجائبــية، شكلت في مجموعها "عالم الضاد" الذي أصبح كل شيء فيه عجيــباً وغــير عادي، فها هو ذا "علاء الدين" "يعثر على نفسه وقد زج به في ســيارة فارهــة، وإذا بالســيارة تطــير إلى مزرعة ذات جنائن معلقة مستقبلة الحســناوات عــند بوابة المزرعة، وكل واحدة منهن أجمل من الأخرى، فهذه صــبية كــالدرة السنية تنفي عن القلب كل هم وغم وبلية، وتلك تزلزل الجبال الرواســي "من الذكور" إذا صعدت واحداً منها، وثالثة تنكمش الأرض وتمسها قشــعريرة النشــوة كلما عنّ لها فقامت ورقصت، ورابعة تقول كل ليلة خميس للقمــر قم وتقعد مكانه، وخامسة تسبق سرعة الضوء في ذكائها، وسادسة تضع المتنبــي فــي حقيبــتها الصغيرة إذا أنشدت الشعر، وسابعة تتمنى أم كلثوم أن تطلعهــا على ألف باء الغناء، وثامنة مثقفة تضع طه حسين في جيبها الصغيرة لــو كان لها جيب".[4] وثمة أمكنة عجائبية أخرى، كحمام "جولييت" الذي تنزل

---

(1) ليالي ألف ليلة، ص 264-265.

(2) المصدر نفسه، ص 206 وما بعدها.

(3) بنــية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط1، د. حميد الحمداني، المركز الثقافي العربي، بيروت 1991، ص 64.

(4) ســلطان الــنوم وزرقاء اليمامة، ألف رواية ورواية في حكاية، ط1، مؤنس الرزاز، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1997، ص 14-15.

الـــرمال من صنبوره بدل الماء، ومزرعة الدكتور "نور الدين" التي تحولت فيها الكائـــنات الاصـــطناعية والطبيعـــية إلـــى أذرع صـــلبة كالثعابين، وهاجمت صاحبها.[1]

إن الفضـــاء العجائبي "سلطان النوم وزرقاء اليمامة" جاء في إطار تحديث الســـرود العربية المعاصرة، والخروج على السرود التقليدية وتجاوزها، بهدف إدخـــال القـــارئ إلـــى عوالم تخييلية غير مألوفة، تجعله يساهم في إنتاج النص المقروء من جهة، وبهدف التعبير عن واقع وصل إلى أقصى درجات اللامعقول والعجيـــب مـــن جهـــة أخرى. وهكذا، تم تحويل العادي والمألوف بالنسبة إلى القـــارئ "رومـــيو وجولييت- طاقية الإخفاء"، وتم خلق فضاء عجائبي بإطلاق الخـــيال إلـــى أعلى درجاته، عن طريق "الكتابة المجنونة" أو "جنون السرد" إذا جـــاز التعبير، لاستفزاز القارئ، والتعبير عن واقع كل ما فيه يدفع منتج السرد إلـــى الجنون. وفق ما تقدم فقط نستطيع أن نتقبل الوحدة السردية التالية: "كانت زرقـــاء الـــيمامة عاريـــة تماماً. لا تدري كيف ركضت في الشارع المزدحم، وعـــيون الرجال تنهشها في كل أقطار جسمها، ثم توقفت لاهثة عند محل يبيع ملابـــس نسائية. لكنه كان مغلقاً. فطارت في الفضاء، وجللت جسدها بالسحب. ناداهـــا بئر الأسرار، فرمى لها القمر، راحا يلعبان بالقمر كرة سلة. كان رأس بئر الأسرار السلة، والقمر الكرة.[2]

هـــ- توظيف مجتمع ألف ليلة وليلة في رواية "ألف ليلة وليلتان": تعبر روايـــة "ألـــف لـــيلة وليلتان"[3] لهاني الراهب في توظيفها لألف ليلة وليلة عن اســـتمرار الماضي في الحاضر، والحكائي في الروائي، والخيالي في الواقعي، ويـــدل عنوان الرواية على أن الليلة الثانية بعد الألف التي تضيفها الرواية إلى ليالـــي ألف ليلة وليلة، لتمثل زمنياً رواية "ألف ليلة وليلتان" ليست إلا امتداداً لما ســـبقها مـــن الليالي. وقد حققت رواية "ألف ليلة وليلتان" استمرار الماضي في الحاضـــر، وامـــتداد الحكائـــي إلـــى الواقعي من خلال رصدها لمجتمع يتشابه ومجـــتمع ألـــف لـــيلة وليلة في مستويات كثيرة، ويقوم هذا التشابه على قراءة الروائي لألف ليلة وليلة، وطبيعة رؤيته للواقع الذي يرصده في روايته. ينطلق هانـــي الراهـــب في قراءته لألف ليلة وليلة من دراسة مجتمع الليالي، بطبقاته

---

(1) المصدر نفسه، ص 185.

(2) سلطان النوم وزرقاء اليمامة، مؤنس الرزاز، ص 110.

(3) ألف ليلة وليلتان، ط1، هاني الراهب، دار الآداب، بيروت 1977.

الاجتماعية، ووضع المرأة فيه، وأخلاق الناس وعاداتهم... ويخلص إلى أن مجتمع ألف ليلة وليلة مجتمع متخلف، أما المجتمع الذي ترصده الرواية، وهو مجتمع مدينة دمشق قبل هزيمة حزيران 1967، فلا يختلف في شيء عن مجتمع ألف ليلة وليلة، فالتفاوت الطبقي على أشده، والمرأة ذليلة مهانة، والمجتمع ذكوري، وموائد الغناء والطرب ما تزال موجودة والناس ما زالوا يؤمنون بالقضاء والقدر، والسحر، والشعوذة، والتواكل... كما هو شأنهم في مجتمع ألف ليلة وليلة.

يتمظهر مجتمع ألف ليلة وليلة في الرواية من خلال الراوي الذي يمثل ذات الكاتب، والذي يكرر عبارات الراوي في ألف ليلة وليلة، كقوله "ويدرك شهرزاد الصباح"،[1] "ويسكت محمود عن الكلام المباح"،[2] وكذلك من خلال أقوال الشخصيات، يقول سليمان: "مجتمع ألف ليلة وليلة دائماً كان المجتمع الحقيقي في كل العصور والبلدان".[3] وتبدو المرأة- كما هي في المجتمع الذي تصوره الرواية- امتداداً للمرأة في حكايات ألف ليلة وليلة، فهي أسيرة جسدها، وتابعة للرجل الذي يرى فيها جسداً يمنح اللذة، وخادمة تلبي رغباته، وتقوم على خدمته، وتوفير حاجاته. إنها- كما يراها المجتمع- مصدر غواية، لذا لا بد من تزويجها، كي لا تجلب العار. إن "أمية" امتداد للمرأة في حكايات ألف ليلة وليلة، فهي مثلها يشكل جسدها عبئاً عليها، وترضى بالخضوع لإرادة الرجل الذي يعاملها كدابة. لقد زوجها أهلها- وهي ما تزال صغيرة- من "نواف" الضابط الطيار الذي يضربها كل يوم، ويفرض عليها الإقامة الجبرية بين جدران المنزل. إن مجتمع الرواية مجتمع ذكوري كما هو مجتمع ألف ليلة وليلة، الرجال فيه قوامون على النساء، ولهم على الزوجة حق الطاعة، أما المرأة فالرجال هم الذين يرسمون مستقبلها.

يتألف المجتمع الذي ترصده الرواية من طبقتين: إحداهما طبقة غنية، مستغلة، متسلطة، ينتمي إليها التجار، وضباط الجيش، والمسؤولون، والسماسرة، وثانيهما طبقة فقيرة ومستغلة، هي طبقة العمال والفلاحين، وصغار الكسبة، وبذلك يشبه مجتمع ألف ليلة وليلة الذي يقوم على التفاوت الطبقي. يكتب "الملك" وهو صحفي: "والعالم الثالث هيولى لم تتشيأ بعد، وهذا هو سر

---

(1) ألف ليلة وليلتان، هاني الراهب، ص 67.

(2) المصدر نفسه، ص 143.

(3) المصدر نفسه، ص 64.

أحلامه ومآسيه. يمتلك حياة لا حدود لها، وبالتالي فوضى لا حدود لها، ومن الواضح أنه سيمتلك التاريخ بعد حين. تمر به الأيام كلمى هزيمة، ووجهه وضاح وثغره باسم... فيه ملايين تموت جوعاً، وملايين أكثر من الجائعين. وفيه الناس عبيد إلا ضمن دائرة قطرها نصف متر: عبيد للامبريالية، للحياة اليومية، للطقس الحار، للانفعالات الأولية الذاهبة جفاء كزبد البحر، وفيه الاستغلال المزجج والرشوة الجميلة والسرقة الحلال إنه عالم ألف ليلة وليلة".(1)

ويتشابه مجتمع الرواية مع مجتمع ألف ليلة وليلة بما يرصده السرد الروائي من مظاهر وعادات تدل على الإيمان بالقدر والسحر، والاستكانة والتواكل... وهذه المظاهر الاجتماعية تشيع بكثرة في حكايات ألف ليلة وليلة: "تتنهد أم خلف لغير ما سبب واضح: الله ولي الأمر والتدبير... ويلصق بائع الذرة الصفراء على دراجته اعترافاً مكتوباً: يا عالماً بحالي عليك اتكالي... ويأمر صاحب عمارة ذات طوابق سبعة بأن يحفر على الحجر فوق المدخل شيء مثل: الملك لله وحده. وتتنهد عائدة متعبة من التفكير في المستقبل: "لن يصيبنا إلا ما كتب الله لنا"... ويعلو صوت محمد عبد الوهاب "واللي انكتب عالجبين لازم تشوفه العين".(2)

وثمة جوانب أخرى يتشابه فيها مجتمع الرواية ومجتمع ألف ليلة وليلة، فالعالمان يضعان حاجزاً سميكاً بين الرجل والمرأة، وحين يريد الرجل أن يتزوج يجب عليه أن يوكل مهمة فحص جسد المرأة إلى عجوز خبيرة بجمال الجسد الأنثوي "أم خلف في توليها مهمة تزويج "علي"، واختيار العروس وفحص جسدها في الحمام التركي"، شأنها شأن العجوز في حكايات ألف ليلة وليلة.(3)

و- توظيف البنية السردية لألف ليلة وليلة:

- في رواية نجيب محفوظ "ليالي ألف ليلة": نقصد بالبنية السردية السرد Narration، منظوراً إليه من زاوية مكوناته:

1- الراوي أو السارد

2- المروي له أو المتلقي

(1) المصدر نفسه، ص 135.

(2) ألف ليلة وليلتان، ط1، هاني الراهب، ص 45.

(3) المصدر نفسه، ص 70.

3- المـروي أو الرسـالة. وكل كلام يتألف من البنية السابقة، فلا بد أن يكـون ثمة متكلم ومتلق ورسالة، ولكن طبيعة هذه المكونات السردية تخـتلف مـن نوع إلى آخر،الأمر الذي يؤدي إلى اختلاف الكلام من غـيره، وظهـور الأنواع الأدبية، وتباينها فيما بينها. تتألف ألف ليلة ولـيلة من حكاية إطارية، وحكايات فرعية. أما الحكاية الإطارية فهي حكايـة الملك شهريار مع شهرزاد، وتتكون هذه الحكاية من راوٍ، هو شـهرزاد، ومـروي له هو شهريار. وتتميز شهرزاد، بوصفها راوية للحكايـات كلها، بأنها راوٍ مفارق لمرويه، أي لا علاقة لها بما ترويه عـن رواة آخريـن، رووا بدورهـم عن غيرهم.[1] وهكذا... ويمثل شـهريار المروي له الذي يتلقى فقط دون أن يشارك في الأحداث. أما الحكايـات الفرعـية، أي المـروي، فنعثر فيها على ثلاثة أنواع من مظاهر السرد، هي:[2]

1- أن يـتعدد الـرواة والمروي، ويبقى المروي له مفرداً، كحكاية "الـتاجر والعفريـت" التـي روت فيها شهرزاد لشهريار تسع حكايـات نقـلاً عن ثلاثة رواة، هم الشيخ الأول والشيخ الثاني والشيخ الثالث الذين رووا حكايات متعددة لمروي له واحد، هو العفريت.

2- أن يكـون الراوي مفرداً، والمروي لـه متعدداً، كحكاية السندباد الـبحري التـي روى فيها السندباد البحري خمس عشرة حكاية لرواة متعددين.

3- أن يـتعدد الـرواة والمـروي لـه، كحكاية حاسب كريم الدين، ويـتحول الـراوي في هذا المظهر السردي إلى مروي له، كما حدث لحاسب كريم الدين الذي تحول من راوٍ إلى مرويٍ له في "جميع الحكايات التي قدمتها ملكة الحيات".[3]

لقـد حـافظ نجيب محفوظ في روايته ليالي ألف ليلة على النص السابق، وتجـاوزه فـي الوقـت نفسه، وهو بذلك وظف النص السابق، وبنى عليه مادة جديدة، تختلف عنه، وتحمل بعض خصائصه في الوقت نفسه. وقد مس التغيير

---

[1] السردية العربية، د. عبد الله إبراهيم، ص 106.
[2] المرجع نفسه، ص 100 وما بعدها.
[3] المرجع نفسه، ص 104 وما بعدها.

البنية السردية لألف ليلة وليلة، بدءاً من الحكاية الإطارية التي حطمها السرد الروائي من خلال إحداث تغيير في موقع الراوي والمروي له، وانتهاء بالحكايات الفرعية التي تجاوزها السرد الروائي من خلال حذف تداخل الحكايات، وتوالدها المستمر عن الحكاية الإطارية.

إذا كانت شهرزاد في ألف ليلة وليلة قد روت كل الحكايات لشهريار دون أن تتدخل في المروي، فإن دورها ينتهي في رواية "ليالي ألف ليلة"، وتتحول إلى شخصية من شخصيات الرواية، ويستبدل الكاتب راوٍ آخر بها، ليتدخل في المروي مثلها، ولا يشارك في أحداث الرواية، شأنه في ذلك شأن شهرزاد في ألف ليلة وليلة، ولكنه يختلف عنها في أنه يعرف كل شيء، ويراقب كل ما يجري أمامه. إنه راو كلي المعرفة Omniscient يحيط بالشخصيات والأحداث معاً. وهكذا قامت رواية "ليالي ألف ليلة" في اشتغالها على البنية السردية في ألف ليلة وليلة بنقل الراوي المفارق لمرويه من راوٍ ينقل فقط ما سمعه من رواة آخرين رووا عن غيرهم، ولا يعرف شيئاً عما يروي، إلى راوٍ يعرف كل شيء، ويرى كل شيء، ويحيط بكل شيء. وإذا ما عرفنا أن الراوي الناقل هو من خصائص السرد الحكائي الذي يقوم على المشافهة، وأن الراوي المبئر[1] الذي يرى كل شيء يجري أمامه هو من خصائص السرد الروائي الذي يقوم على الكتابة، لا على المشافهة، أمكننا أن نقول: إن الانتقال من ألف ليلة وليلة إلى ليالي ألف ليلة هو انتقال من الراوي الناقل إلى الراوي المبئر، وهو "انتقال من المجال السردي الشفاهي إلى السردي الكتابي".[2]

لم يكتف نجيب محفوظ، في اشتغاله على البنية السردية لألف ليلة وليلة، بتحويل الراوي المفارق لمرويه إلى شخصية روائية، وجعله راوياً مبئراً فقط، بل حول أيضاً المروي له إلى شخصية روائية، من خلال زج شهريار في الحكي، ونقله من مروي له، يستمع إلى الحكايات، إلى شخصية تشارك في الأحداث، يقول شهريار لشهرزاد: "مهلاً جاء دوري لأحكي لك حكاية".[3]

---

(1) يعرف الدكتور حميد لحمداني التبئير Focalization بأنه "تحديد زاوية الرؤية ضمن مصدر محدد، وهذا المصدر إما أن يكون شخصية من شخصيات الرواية أو راوياً مفترضاً لا علاقة له بالأحداث" بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 46، أما الراوي المبئر فيعرفه سعيد يقطين بأنه الراوي الذي يروي من زاوية نظر خاصة به ينظر تحليل الخطاب الروائي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت 1989، ص 284.

(2) الرواية والتراث السردي، سعيد يقطين ص 39.

(3) ليالي ألف ليلة، ص 117.

وهكــذا، قــوض نجيب محفوظ الأساس الذي يقوم عليه بناء الحكاية، والشرط الأساسي الذي لا بد منه لوجود الحكاية المتمثل بوجود الراوي والمروي له. إن تحويــل الــراوي المفارق لمرويه، والمروي له إلى شخصيتين مشاركتين في الأحــداث هــو نتــيجة لاستراتيجية السرد في رواية "ليالي ألف ليلة"، المتمثلة بإعــادة سرد الحكاية من جديد بوصفها "حقيقة" لا خيالاً، والانتقال من الحكاية إلى الرواية.

أدى نقل الراوي المفارق لمرويه من راو ناقل إلى راو عالم بكل شيء إلى تحطــيم الحكايــة الإطاريــة، ووقــف توالد الحكايات الثانوية، فحكاية "الصياد والعفريــت" يعاد سردها من جديد، بعد حذف الحكايات الثانوية منها، وهذا يدل على رغبة نجيب محفوظ في توظيف النص التراثي، وتجاوزه في الوقت نفسه.

إن ألــف ليلة وليلة مجموعة من الحكايات المتناثرة والمجموعة في إطار معيــن ومن جهات مختلفة، وعصور متباينة، على الرغم من وجود من يزعم- معتمداً التحول في شخصية شهريار- وجود مخطط عام للحكايات المتناثرة.[1] أما رواية "ليالي ألف ليلة" التي قامت بإعادة سرد الحكايات الرئيسة في ألف ليلة وليلة، فقد تخلص نجيب محفوظ فيها من البناء الرخو الذي يميز ألف ليلة وليلة، وقــدم بنــية متماســكة وقوية من خلال طريقة الحذف التي اعتمدها، بوصفها استراتيجية أساسية في بناء الرواية، وفي توظيفها النص التراثي.

إن روايــة "ليالــي ألف ليلة" استطاعت أن تعمق فهمنا لحكايات ألف ليلة ولــيلة، من خلال تركيزها الاهتمام على استنتاج العبرة على صعيد المضمون، وتقديمهــا لبناء فني متماسك، يشد القارئ، ويغريه بمتابعة السرد، ويخلصه من الملل الناشئ عن تداخل الحكايات، وتوالدها المستمر.

- **فــي روايــة "رمــل المايه، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"**: إذا كانت رواية "ليالي ألف ليلة" قد حطمت البنية السردية لألف ليلة وليلة، من خلال نقل الــراوي المفارق لمرويه والمروي له إلى شخصية روائية وزجها في الحكي، فــإن روايــة "رمل المايه، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" حافظت على البنية الســردية لألــف ليلة وليلة، وتركت مادة الحكي، باستثناء إعادة سردها لحكاية "معروف الإسكافي". تتألف رواية "رمل المايه، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"، كــألف لــيلة وليلة، من حكاية إطارية، تضم حكايات ثانوية، فثمة راو مفارق

---

[1] غوته وألف ليلة وليلة، كاترينا مومسن، ص 178-179.

لمـــرويه، هو دنيازاد التي تتقمص دور شهرزاد، بوصفها رواية لكل الحكايات، وثمة أيضاً مروي له، هو شهريار بن المقتدر بالله، صنو شهريار، وحفيده، وقد تولــد عــن الحكاية الإطارية التي حافظت عليها الرواية حكايات ثانوية كثيرة، كحكاية البشير المورسكي، وابن رشد، وابن الحلاج، وسقوط غرناطة، وأبي ذر الغفــاري، وبوذان القلعي... إن الليلة السابعة بعد الألف، التي تسرد الرواية ما حــدث فــيها، تشبه إحدى ليالي ألف ليلة وليلة، من حيث كونها تضم حكايات كثيرة. ونمثل لذلك بالشكل التالي:

1- دنيازاد تروي لشهريار بن المقتدر أربع عشرة حكاية.

2- البشير المورسكي يروي حكايته.

3- الراعي يروي حكاية البشير.

4- البشير يروي حكاية حمود الأشبيلي.

5- البشير يروي حكاية صلب الحلاج.

6- البشير يروي حكاية ابن رشد.

7- البشير يروي حكاية أبي ذر الغفاري مع معاوية بن أبي سفيان.

8- البشير يروي حكاية أهل الكهف.

9- الراعي يروي حكاية الخضر.

10- المجدوب يروي حكاية البشير.

11- المجدوب يروي حكايةماريانة.

12- ماريوشا تروي حكاية بوزان القلعي.

13- ماريوشا تروي حكاية المجدوب.

14- المجدوب يروي حكاية عمي الطاووس.

يشــير ما سبق إلى أحد مظاهر السرد في ألف ليلة وليلة، وهو تعدد الرواة والمــروي والمروي له، ويضاف إلى المظهر السردي السابق توظيف الرواية لســمة رئيســة في السرد الحكائي هي التعدد على مستوى الراوي فقط، وبقاء المــروي مفــرداً، فحكاية البشير المورسكي، وهي الحكاية الرئيسة التي تولدت عــنها الحكايات الأخرى، يرويها رواة متعددون، كالمجدوب الذي يروي حكاية البشــير عــن أحــد القوالين، والعلماء السبعة، والرجل ذي اللحية، وماريوشا، والراعي، والبشير نفسه، الذي روى قسطاً من حكايته.

ونمثل لذلك بالجدول التالي:

الراوي	المروي
1.البشير الموريسكي	حكاية البشير الموريسكي
2.العلماء السبعة	
3.الرجل ذو اللحية	
4.ماريوشا	
5.المجدوب	
6.الراعي	

إن توظيف رواية "رمل المابة، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" للبنية السردية لألف ليلة وليلة يتناسب وموقف السرد الروائي من ثنائية السرد الشفاهي والسرد الكتابي، واستبدال السرد الشفاهي بالسرد الكتابي، وتوجيه النقد إلى السرد الكتابي "الوراقون"، لالتصاقه ببلاط الحكام والسلاطين، وتزييفه الحقيقة، طمعاً بالمال، وخوفاً من سيف الجلاد.

إذا كانت رواية نجيب محفوظ "ليالي ألف ليلة قد حققت التماسك، بابتعادها عن طبيعة السرد الحكائي القائم على التوالد المستمر، بسبب "عدم وجود علاقة بين الراوي والفعل الذي يشكل متن الحكاية"،[1] فإن رواية واسيني الأعرج "رمل المابة، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" فقدت التماسك بسبب تمسكها بالبنية السردية لألف ليلة وليلة، لذا يجد القارئ صعوبة كبيرة في متابعة السرد بسبب تداخل الحكايات المسرودة، وتوالدها المستمر والإكثار من قطع السرد بسبب توالد الحكايات.[2]

2- توظيف الشخصية الحكائية:

يلاحظ الباحث وجود طريقتين لتوظيف الشخصية الحكائية، فإما أن يحول الروائي الشخصية الحكائية إلى شخصية روائية، لتنتقل الشخصية الحكائية من السرد الحكائي إلى السرد الروائي حاملة معها اسمها الشخصي، وملامحها الرئيسة، وإما أن يسقط الكاتب شخصية بطل الحكاية على شخصية بطل الرواية.-

(1) السردية العربية، د. عبد الله إبراهيم، ص 105.

(2) رمل المابة، ص 72، 73.

أ- **تحويــل الشخصية الحكائية إلى شخصية روائية**: سنتحدث عن تحويل الشخصية الحكائية إلى شخصية روائية من خلال رواية "ليالي ألف ليلة" لنجيب محفــوظ، لأنها وظفت- كما مر معنا- بنية ألف ليلة وليلة، وسنتخذ شخصية "شهريار" نموذجاً لتحويل الشخصية الحكائية المتلقية إلى شخصية روائية فاعلة.

بنى نجيب محفوظ استراتيجية روايته "ليالي ألف ليلة" على مادة الحكي في ألــف لــيلة وليلة، وانطلق من نهاية الليالي، فمدد السرد عن طريقة إعادة سرد الحكايــات من جديد، ونقلها من حكايات حدثت في الخيال، إلى حكايات تحدث في الواقع.

لقــد أخضـــع نجيب محفوظ شخصية شهريار لما تخضع له الشخصية في الرواية، فدفعها إلى الكلام، ورصد أفعالها، وكشف عن جوانبها من خلال كلام الشخصــيات الأخــرى، ورصد تناميها وتطورها خلال تدفق السرد. وقد افتتح الكاتب السرد على الملك شهريار، وهو في مجلسه "سافر الرأس، غزير الشعر أســوده، تلمع عيناه في وجهه الطويل، وتفترش أعلى صدره لحية عريضة".[1] وبــدا شـــهريار، من خلال حديثه مع وزيره "دندان" والد شهرزاد، رجلاً امتلأ بحكمـــة حكايـــات شـــهرزاد التي حولته إلى إنسان آخر يتأمل ويفكر: "الوجود أغمض ما في الوجود".[2] ويتضح لنا من خلال حوار شهرزاد مع أبيها الوزير "دندان أن شهريار لم يشف تماماً من شرهه إلى سفك الدم، فلطالما- كما تقول شـــهرزاد- تلوثـــت يـــداه بدمـــاء الأبـــرياء والأنقياء ولم يبق في المملكة إلا المـــنافقون.[3] تتدفق الأحداث عن طريقة إعادة سرد حكايات ألف ليلة وليلة من جديـــد، ويقتصر ظهور شهريار في السرد على إصدار أحكام الإعدام، وتعيين الـــولاة والحكام، وعلى جولاته الليلية مع وزيره "دندان" والسياف "شبيب رامة"، بالإضـــافة إلـــى كلام الشخصيات عنه، ولكن قلة ظهور شهريار في السرد لا يعنـــي تغييـــب الكاتب له، فهو الغائب الحاضر، وكل السرد مسخر للكشف عن شخصيته، والتحولات الطارئة عليها. وبقليل من التدقيق يتبين لنا أن شهريار ما زال يـــترجح بين الخير والشر، والحكمة والسفاهة، فقد أمر بقتل "جمعة البلطي" ظلمـــاً وإرضاءً لرغبته في سفك الدم، ولكن جانباً مهماً في شخصيته بدأ يتغير باتجـــاه الخـــير، فقـــد اعترف لوزيره "دندان" أنه لم يكن يرغب في قتل "جمعة

[1] ليالي ألف ليلة، ص 3.
[2] المصدر نفسه، ص 4.
[3] ليالي ألف ليلة، ص 6.

البلطي"، وإنما كان يريده أن يسجن فقط،[1] كما أنه أمر بعد سماعه حكاية "نور الديـن" بـائع العطور بتكليف المنادين بالسير بالحكاية للجمع بين العاشقين،[2] وعزل الوالي "يوسف الطاهر" لأنه غير أهل للحكم، وعزل كبير الشرطة "حسام الفقـي"، وجلـد "حسـن العطـار"، و"خلـيل البزاز"، و"فاضل صنعان" للسكر والعـربدة، وصـادر أمـوال "عجـر الحلاق"، مما دفع الوزير "دندان" ليقول لشهرزاد: "لقد تغير السلطان وتخلق منه شخص جديد مليء بالتقوى والعدل".[3] ولكـن شهرزاد لا توافق أباها على كلامه، وتقول له: "ما زال جانب منه غير مأمون، وما زالت يداه ملوثتين بدماء الأبرياء".[4] إن شهرزاد ترى أن شهريار لـم يـبلغ مـرحلة النقاء المطلق، ولم يصل إلى مرتبة الكمال، لأنها تنظر إلى الإيمـان مـن زاوية نظر صوفية، بسبب تلقيها العلم على يد أستاذها الصوفي "الشـيخ عـبد الله البلخـي" الذي صوره نجيب محفوظ على أنه الإنسان الذي توصـل- عن طريقة الصوفية- إلى السعادة المطلقة التي أخذ شهريار يتطلع إليها، وينشدها بعد أن علمته حكايات شهرزاد مرتين: المرة الأولى حين قصتها عليه شهرزاد، والمرة الثانية حين رآها بأم عينه، وعايشها في واقع السلطنة.

لقـد رصد نجيب محفوظ التطورات التي حدثت لشخصية شهريار، وسخر السـرد لتخليصـها ممـا لحق بها من أمراض وعقد نفسية، عن طرائق تأثير الحكايـة فـيها علـى مستويين: مستوى الخيال "حكايات شهرزاد في ألف ليلة ولـيلة"، ومسـتوى الواقع "حدوث الحكايات مرة أخرى في الواقع"، فها هو ذا شهريار يقول لوزيره: "كلما جاء الليل تبين لي أني رجل فقير".[5] ها هو ذا بعد ممارسته الظلم والقتل، وسماعه حكايات شهرزاد في الماضي "ألف ليلة وليلة"، ومـروره بـتجارب الحكـم فـي الحاضر/ "ليالي ألف ليلة" يبحث عن السعادة المطلقـة، ويطلـب من "معروف الإسكافي" الرجل الفقير أن يهبه إياها، وحين يـرى معـروفاً، وقـد ارتفع إلى السماء بفضل امتلاكه الخاتم السحري، وهو مفـتاح السـعادة فـي حكايـات ألف ليلة وليلة، يهتف قائلاً: "ما أتفه السلطنة!

(1) المصدر نفسه، ص 65.
(2) المصدر نفسه، ص 118.
(3) المصدر نفسه، ص 154.
(4) المصدر نفسه، ص 155.
(5) ليالي ألف ليلة، ص 157.

ما أتفه الغرور!".[1]

إن شهريار شخصية متنامية، تتطور بتقدم السرد نحو خط النهاية. وقد بلغت أوج تطورها بعد سماعها حكايات السندباد، واكتشافها "زيف المجد الكاذب"[2]. لقد بدا شهريار في خاتمة السرد رجلاً زاهداً في السلطة، طالباً للحكمة، والسعادة الحقيقية: "آن لي أن أصغي إلى نداء الخلاص، نداء الحكمة".[3] ولكنه لا يستطيع أن يتخلص من ماضيه الدموي، فيقرر أن يهجر السلطة والحكم، ويهيم على وجهه في البراري، فإذا به يرى قوماً يبكون أمام صخرة، فيقترب من الصخرة بعد ذهاب القوم، ويضربها بيده فإذا بها تنشق لتظهر له فتحة واسعة يدخلها، فيرى هناك بركة ماء، يغتسل فيها، فإذا به يرتد "فتى أمرد، قوي الجسم متناسقه، بوجه مليح ينضج فتوة وشباباً".[4] وهناك يرى امرأة فيتزوج بها، ولكنه لا يستطيع أن يتخلى عن ماضيه، ولا يستطيع لذلك أن يعرف السعادة الحقيقية، فيضيع فردوسه، ويعود من جديد إلى البكاء مع البكائين.[5]

لقد وضع نجيب محفوظ السلطة في طرف، والسعادة الحقيقية في طرف آخر، وأراد من خلال شخصية شهريار أن يهمس في أذن رجل السلطة بهذه الكلمات. إذا مارست السلطة بشكل خاطئ فلن تعرف السعادة أبداً، وستمتلئ نفسك بالآثام، وإذا أردت الوصول إلى السعادة المطلقة فيجب عليك أن تحكم بين الناس بالعدل، أو تترك السلطة لمن هو أهل لها. لقد أراد نجيب محفوظ أن يزهد القارئ بالسلطة، وأن يدله على طريقة أخرى تفضي به إلى السعادة الحقيقية، والمحبة الخالصة، ونقاء الروح.

<u>ب- إسقاط شخصية بطل الحكاية على شخصية بطل الحكاية: شخصية البشير الموريسكي في رواية رمل الماية:</u> يرمز البشير الموريسكي بطل رواية "رمل الماية" لواسيني الأعرج للمناضل الثوري، فهو يتقاطع مع الشخصيات الثورية في التاريخ العربي، كشخصية ابن رشد، وشخصية أبي ذر الغفاري، وشخصية الحلاج... كما يتقاطع مع بطل الحكاية على مستوى الخيال. وهكذا،

---

(1) المصدر نفسه، ص 241.

(2) المصدر نفسه، ص 256.

(3) المصدر نفسه، ص 258.

(4) المصدر نفسه، ص 264.

(5) المصدر نفسه، ص 264 وما بعدها.

تبدو شخصية البشير المورسكي محددة ببعدين: بعد واقعي يتجلى في الشخصيات التاريخية، وبعد خيالي سنكشف عنه بعد قليل، الأمر الذي يدل على تداخل الواقعي والحكائي.

يشبه البشير المورسكي بطل الحكاية، ولا سيما السندباد، من حيث التعرض أثناء الرحلة إلى شتى أنواع المصاعب والعقبات، ثم ظهور المساعد في اللحظة المناسبة، وتقديم العون للبطل الذي ينجو من مأزق ليقع في آخر وهكذا. لقد اضطر البشير المورسكي إلى مغادرة غرناطة، موطنه الأصلي، تحت ضغط محاكم التفتيش، وملاحقتها للناس، وتوجه إلى "المارية، ثم ركب البحر من هناك إلى سفينة القرصان الإيطالي حيث تعرض لمخاطر كثيرة كمحاولة "المارانوس" اليهودي قتله، وتعرض بعد انتصاره على المارانوس لمحاولة قتل من رجلين ضخمين من أنصار المارانوس، ولكن الرجل الملثم "المساعد" ينقذه في الوقت المناسب، ويقدم له خشبة يركبها ويغادر السفينة ليصل إلى شاطئ مهجور بمساعدة السمكة الذهبية[1] كما هي الحال في الحكايات الخرافية ونوضح ذلك من خلال الجدول التالي:

السندباد البحري	البشير المورسكي
الدافع إلى الرحلة هو حب المغامرة واكتساب المعرفة والمال	الدافع إلى الرحلة هو الخلاص من محاكم التفتيش
التعرض للمخاطر: العاصفة- الطيور العملاقة- هجوم القراصنة	التعرض للمخاطر: القراصنة الإيطاليون
النجاة التي تأتي نتيجة تدخل القدر في الوقت الناسب	النجاة عن طريق تدخل القدر ووجود المساعد: الرجل المجهول الذي أنقذ البشير من القرصان الإيطالي وبحارته
تحطم المركب وقذف الأمواج للسندباد على شاطئ مهجور	السمكة الذهبية التي حملت البشير على ظهرها وألقت به على شاطئ مهجور

من الواضح أن الوحدة السردية السابقة المتعلقة برحلة البشير المورسكي التي بدأت من غرناطة، وانتهت على الشاطئ تشبه كثيراً ما يتعرض له بطل الحكاية من مخاطر، تنتهي بالنجاة بفضل ظهور المساعد أو المنقذ.[2] إن

(1) رمل الماية، واسيني الأعرج، ص 166.

(2) ينظر موفولوجيا القصة، ط1، فلاديمير بروب، تر: د.عبد الكريم حسن وسميرة بن عمو، دار الشراع، دمشق 1996، ص 74 وما بعدها.

شخصـــية البشـــير الموريسكي، بسبب تداخلها مع شخصيات كثيرة كما أسلفنا، أقـــرب إلـــى الشخصية العاملية كما حددها غريماس A.J. Greimas أي أنها الشخصـــية التـــي "تتخذ مفهوماً شمولياً مجرداً يهتم بالأدوار، ولا يهتم بالذوات المنجزة لها".[(1)]

ولـــذا انصـــب اهـــتمام الســـرد على أفعالها أكثر من الاهتمام بمظهرها الخارجـــي. إن مـــا يســـوغ تصوير شخصية البشير الموريسكي في ضوء بطل الحكايـــة هو أن هذه الشخصية مجرد فكرة، وهذا ما عبر عنه البشير نفسه حين قال: "أما أنا ف.. لست شيئاً سوى ذاكرة لا تباع ولا تشترى أيها السادة".[(2)]

"إن الـــبطل الخرافـــي يعيش حلماً متواصلاً، ولا يحس بالزمن الذي يترك أثـــره في الأشياء المحيطة به، فيرحل إلى أمكنة بعيدة في ممالك نائية، ويبحر في بحار مجهولة، ويسحر أو يسجن، ويحب ويتزوج، ثم يعود إلى مسقط رأسه كأن الزمن لم يؤثر فيه".[(3)] ينطبق هذا القول على البشير الموريسكي الذي يشبه الـــبطل الخرافـــي، مـــن حيث عدم تأثير الزمن فيه؛ فقد عاش في الكهف ثلاثة قرون ونيف، ثم بعث من جديد، ولكن رواية "رمل الماية" لا تقدم بطلاً خرافياً، كمـــا هـــو فـــي الحكاية الشعبية، بل تستعين بالبطل الخرافي لتصوير شخصية البطل المغموسة في التاريخ والواقع، والموزعة بين الخرافة والحقيقة.

– شخصـــية عوج بن عنق في رواية حسين المناصرة "بوابة خربة بني دار": اهتمـــت رواية "بوابة خربة بني دار"[(4)] بإظهار المفارقة بين بطل الحكاية وبطل الرواية مشيرة بذلك إلى المفارقة بين الحكاية والواقع، فإذا كان عوج بن عناق قد اشتهر بالقوة، والقيام بأعمال معجزة وخارقة، كتناول الغيمة وعصرها وشـــرب مائها، فإنه يتبدى في الرواية ضعيفاً ومقزماً ومهزوماً. وهكذا، قامت الـــرواية باســـتدعاء الشخصية الأسطورية المتميزة بالقدرات الخارقة، وأجرت علـــيها تغيـــيراً؛ فســـلبتها قدراتها ومواصفاتها الخارقة، وحولتها إلى شخصية هـــزيلة. وقد جاء هذا التغيير في شخصية بطل الحكاية الأسطورية للتعبير عن الفـــرق بيـــن الإنســـان العربي في الماضي والحاضر، وإظهار الضعف الذي اعـــترى شخصية الإنسان العربي في الحاضر. إن عوج بن عناق– وهو رمز

(1) بنية النص السردي، د. حميد لحمداني، ص 52.
(2) رمل الماية، واسيني الأعرج، ص 350.
(3) السردية العربية، د. عبد الله إبراهيم، ص 119.
(4) بوابة خربة بني دار، ط1، حسين المناصرة، دار الحوار، اللاذقية، 1997.

للإنســان العربي- لم يعد ذلك الجبار المخيف الذي يستطيع أن يفعل ما يشاء، وتحول إلى إنسان ضعيف يحاصره الوالي "السلطة، والناس، ويخاف من مكنسة كهربائيــة، ويدمــن التدخيــن: "أنــا عوج بن عناق سيد الماضي أتلهف على سيجارة".[1]

لقــد حقــق الســرد الروائي، من خلال توظيف شخصية عوج بن عنق، وتحويلــه إلى شخصية مناقضة لما عرفت به في التراث المفارقة بين الماضي الذي عاش فيه الإنسان العربي- من وجهة نظر السرد الروائي- قوياً، مهاباً، والحاضــر الــذي يعيش فيه الإنسان العربي ذليلاً مهاناً، يقول عوج بن عناق: "رحــم الله الصحراء".[2] وتظهر المفارقة بين الماضي والحاضر في الحلم الذي يــراه عوج بن عناق، فالناس "لا يجولون بخيولهم حول القبائل، ولا تدق طبول الحرب، والنساء لا يذهبن لإحضار الماء والحطب... والطعان بالسيوف يتحول إلى التمايل والصخب".[3]

- عــلاء الديــن والمصــباح السحري في رواية "سلطان النوم وزرقاء اليمامة": يتمظهر "علاء الدين" في الحكاية العجيبة على شكل بطل ينتدب للقيام بمهمة جليلة، ويتعرض، وهو يسعى إلى هدفه لمخاطر كثيرة تكاد تودي بحياته، ولكــن القــوى الخيرة تمده في اللحظة المناسبة بمصباح قديم، يخرج منه مارد يساعده في تنفيذ مهمته والوصول إلى غايته.

إذا كــان فلاديمير بروب قد حدد وظائف الشخصيات في الحكاية العجيبة بــإحدى وثلاثيــن وظــيفة، تبدأ بوظيفة الابتعاد، وتنتهي بوظيفة الزواج[4] فإن روايــة "سلطان النوم وزرقاء اليمامة" لمؤنس الرزاز لا تشتغل إلا على وظيفة واحدة، هي استخدام الأداة السحرية/ المصباح السحري، لا لتحقيق النصر على الأعــداء، كما هي الحال في الحكاية العجيبة، بل للتخلص من المضايقات التي يــتعرض لهــا "عــلاء الدين" في عالم الضاد/ الوطن العربي الذي يشكل عالم الــرواية، والــذي يتمــيز بأنــه "عالم الناس الخارقين، فالإنسان فيه شاذ عن القــاعدة"[5] لقد ملّ علاء الدين حياة التميز و"اللاعادية"، وكره احتفاء الناس به،

---

(1) بوابة خربة بني دار، ص 95.
(2) المصدر نفسه، ص 97.
(3) المصدر نفسه، ص 94.
(4) ينظر مورفولوجيا القصة، فلاديمير بروب، ص 42 وما بعدها.
(5) سلطان النوم وزرقاء اليمامة، مؤنس الرزاز، ص 21.

ومداهنـــتهم له، وضجر من العيش في مجتمع يعيش فيه الإنسان حالة اغتراب واســـتلاب بسبب ما يفرض عليه من قيم وسلوك وعادات مقنعة. إن علاء الدين ضـــحية مجتمع لا إنساني، لا يستطيع الإنسان مواجهته إلا بالسخرية منه، ولذا يصبح ما طلبه علاء الدين من مارد المصباح مسوغاً، ومقبولاً من القارئ الذي هيئ لتقبل الجديد الذي سيطرأ على الحكاية الأصلية التي تحاكى محاكاة ساخرة Parowdia بموجـــبها تغيير السرد الحكائي، وقلبه إلى نقيضه عن طريق سلبه خاصيته المميزة له.

إن توجـــه الســـرد إلى المحاكاة الساخرة للحكائي، وإجراء تغييرات على شخوصـــه، "شخصية علاء الدين مثلاً"، وعلى مكوناته النوعية "طاقية الإخفاء" التـــي تفقـــد قدرتهـــا علـــى الإخفـــاء[1] جاء في إطار رصد العجيب والخارق واللامعقول الذي يعج به مجتمع الرواية، وما المفارقات العجيبة التي نجدها في قصـــة "رومـــيو وجوليـــت" كمـــا قدمهـــا السرد إلا انعكاس للعجيب والخارق واللامعقـــول في عالم الضاد من جهة، وصورة عنه من جهة أخرى، مما يدل علـــى تداخـــل الحكائي والروائي، والخيالي والواقعي، بحيث يفضي كل واحد منهما إلى الآخر، وكأنهما وجهان لمرآة واحدة.

3- الاستعانة بالحكاية لتصوير الواقع:

<u>أ- حكايـــة الأخـــوة الثلاثة في رواية حسين المناصرة "بوابة خربة بني دار":</u> يـــروي "زيد العامر" في رواية "بوابة خربة بني دار" حكاية الأخوة الثلاثة مع الثعابين، وملخصها أن أخوة ثلاثة اختصموا فيما بينهم، فلجأ كل واحد منهم إلى الثعابين ليحمي حقله، واشتدت الحرب بينهم حتى كادوا أن يفنوا، في الوقت الذي كانت فيه الثعابين تسرح، وتمرح في حقولهم، وتأكل محاصيلهم الزراعية. وحيـــن أوشـــكوا أن يتصالحوا اندست الثعابين، وتآمرت عليهم، وقامت الحرب بين الأخ الأكبر وأبنائه، ثم كاد الأبناء أن يتفقوا، ويتصالحوا، فغضبت الثعابين، وتآمرت عليهم. وأشعلت نار الفتنة بينهم، وهكذا، أصبح الآباء والأبناء والأحفاد ممزقيـــن، متحاربيـــن، لا يـــتفقون إلا في "بعض الأعياد وبعض أوقات العبادة كصـــيام الـــيوم الأول من رمضان، مع أنهم يملكون كما يدعون قمراً صناعياً واحداً اسمه عربسات، لكنه الآخر ضاع بعد يومين من إطلاقه".[2]

---

(1) المصدر نفسه، ص 29.

(2) بوابة خربة بني دار، حسين المناصرة، ص 55-56.

تنطبق حكاية "الأخوة الثلاثة مع الثعابين" على واقع الأمة العربية، فالأخوة الثلاثة ليسوا إلا زعماء الأمة العربية، والثعابين ما هي إلا الاستعمار. ومن الواضح أن حسين المناصرة نقل الحكاية إلى الواقع معتمداً المقابلة بين ما حدث في الحكاية وما يحدث للأمة العربية في الوقت الراهن، من اقتتال وتمزق وطلب الحماية من الاستعمار الذي يستغل العرب، ويبث التفرقة والكره بينهم، لتحقيق مصالحه، وكسب مزيد من الأرباح. وقد عمد حسين المناصرة في تصويره للواقع على شكل حكاية، أو الاستعانة بالحكاية لتصوير الواقع إلى ترميز شخصيات الحكاية الشعبية، والإفادة من مدلول الحكاية ومغزاها في التعبير عن الحاضر المعيش، فالأخوة الثلاثة رمز لزعماء العرب وسياسييهم وحكامهم، والثعابين رمز للاستعمار المستفيد من تمزق العرب واقتتالهم فيما بينهم. وقد تم الانتقال من الحكاية إلى الواقع عن طرائق قطع الحكاية، والانتقال إلى الواقع، بوساطة كلمات تدل بوضوح على الحاضر والواقع، مثل: "سايكس بيكو" والقمر الصناعي "عربسات".

تتألف بنية الحكاية الشعبية من ثلاث وحدات سردية هي:[1]

1- مجتمع الحكاية قبل ظهور الخلل، وبدء ظهور قوى التدمير

2- مجتمع الحكاية تحت هيمنة قوى التدمير. ثم بدء ظهور المنقذ

3- ظهور المنقذ والصراع مع قوى التدمير والانتصار عليها.

ولكن حكاية الأخوة الثلاثة مع الثعابين تبدأ من لحظة ظهور قوى التدمير: "سأقص عليك حكاية قصيرة هي حكاية أخوة ثلاثة تحاربوا"، أي أن الراوي حذف لحظة ما قبل التدمير، وتكمن دلالة هذا الحذف في أن لحظة التدمير والتفكك، أي اقتتال الأخوة ليست لحظة راهنة، بل هي قديمة تمتد بعيداً في الماضي، وكأن حال الأخوة الثلاثة كانت دائماً على ما هي عليه من اقتتال واختصام، وتحارب.

إن المساعد أو المنقذ عنصر هام في الحكاية الشعبية، ولكن حكاية الأخوة الثلاثة مع الثعابين تخلو من هذا العنصر، لأن الواقع المتردي الذي تصوغه الرواية على شكل حكاية يخلو من منقذ في الوقت الراهن، كما أن حذف المنقذ، وهو غالباً ما يكون السحر أو القوى الغيبية من جن وعفاريت إشارة إلى أن الخلاص لن يكون إلا بتوحد الأشقاء العرب/ الأخوة الثلاثة، وكفهم عن الاقتتال

---

[1] المساحة المختفية، ط1، ياسين النصير، المركز الثقافي العربي، بيروت، ص 59.

فيما بينهم.

لقد حقق توظيف الحكاية الشعبية في الرواية ما يلي:

1- الابتعاد عن التقريرية والمباشرة والخطاب السياسي الفج الذي شاع في الرواية العربية الواقعية، ولا سيما السياسية.

2- الابتعاد عن الإطالة والسرد الممل، باعتبار أن الحكاية الشعبية تتميز بكثافتها، وقلّة الشخصيات.(1)

<u>ب- حكاية الضبع والعروس في رواية "عودة الطائر إلى البحر":</u> يروي "أبو مرزوق" حكاية الضبع والعروس في رواية حليم بركات "عودة الطائر إلى البحر"، وتتألف كغيرها، من ثلاث وحدات سردية هي:

1- **مرحلة ما قبل التدمير**، ويمثلها العرس، ثم بدء ظهور قوى التدمير ممثلة بالضبع الذي يعترض العروس، وهي في طريقها إلى عريسها.

2- **هيمنة قوى التدمير**، ممثلة باختطاف الضبع للعروس، وحملها إلى المغارة.

3- **ظهور المساعد، وهو العريس**، وصراعه مع الضبع وانتصاره عليه.(2)

يعاد سرد الحكاية السابقة من خلال "رمزي الصفدي" الذي يقوم بعملية المقابلة بين الواقع المعيش وعناصر الحكاية، ففلسطين تقابل العروس، والضبع يقابل الصهيونية، والعريس هو الفلسطيني الذي حمل البندقية في عام 1948 ليسترجع عروسه "فلسطين"، ولكنه أطلق النار فلم يصب الضبع، فانضبع، وتاه تاركاً عروسه في المغارة. يعود الفلسطيني لمواجهة الضبع "الصهيونية مستعيناً بالثورة، ولكنها لا تحميه، فيهيم على وجهه تاركاً عروسه في مغارة الضبع".(3)

تظهر المقارنة أن الحكاية تستمر في الواقع، وأن الواقع يصاغ على شكل حكاية، ولكن بعد إجراء تعديل عليها، تمثل بإخفاق المنقذ، وهو الفلسطيني، في إرجاع المجتمع إلى المرحلة الأولى، أي مرحلة ما قبل ظهور قوى التدمير، ويرجع السبب في ذلك إلى أن الواقع الذي ترصده الرواية، وتصوغه على شكل

---

(1) المساحة المختفية، ص 68.

(2) عودة الطائر إلى البحر، ط1، حليم بركات، دار النهار، بيروت 1969، ص 26 وما بعدها.

(3) عودة الطائر إلى البحر، ص 70.

حكايــة، عبر "التناص"[1] مع النص السابق، ما زال تحت سيطرة قوى التدمير ممــثلة بالصــهيونية. وهكــذا، اقتضى نقل الحكاية إلى الواقع، عبر الاستعانة بالحكايــة، تغييراً في بنية الحكاية، بما ينسجم وطبيعة الواقع المراد تجويله إلى حكاية.

ج- حكايــة "الأمــيرة والصياد" في رواية "سلطان النوم وزرقاء اليمامة" لمؤنــس الرزاز: ترد حكاية "الأميرة والصياد" في رواية مؤنس الرزاز سلطان الــنوم وزرقاء اليمامة" على شكل "مناص"[2] طويل، إذ يسردها العجوز مذكراً زرقــاء الــيمامة بمجــرياتها، بعد أن كان قد قصها عليه حين كانت صغيرة. وملخــص الحكاية أن أميرة تحب صياداً، ولكن أباها يلقي القبض على الصياد، ويــرغم ابنته على الزواج من الأمير. تذعن الأميرة، تحت التعذيب والتجويع، للأمــر الواقــع، وتقــبل الــزواج من الأمير بعد أن يعدها أبوها بأن يعفو عن الصــياد، ويطلــق سراحه، ولكن الأمير يأمر مرافقيه بقتل الصياد، وحين يمد الأمير يده ليتناول يد العروس، تشعر الأميرة بالنعاس، وتسقط أرضاً، وتنام إلى الأبــد. يجمــع السلطان العرافين والسحرة لشفاء الأميرة، فيجمعون على أنه لا حــل لنوم الأميرة الدائم سوى قبلة الصياد، فيصدر السلطان عفواً عن الصياد، ويــبدأ الحــرس بالبحث عنه، فيعثرون عليه جثة هامدة.[3] ولمعرفة مسوغات وجــود حكايــة الأميرة والصياد في نص الرواية لا بد من العودة إلى مرجعية الحكايــة، أي أصــولها خــارج النص الروائي، ولا بد أيضاً من الوقوف على دلالاتهــا داخــل الــنص الروائي، والكشف عن علاقتها بغيرها من الوحدات السردية الأخرى.

1- مرجعــية الحكاية: تحيل حكاية الأميرة والصياد على حكاية "الأميرة الــنائمة"، وبمقارنــة الحكايتين يتبين لنا أن ثمة تغييرات أجراها الروائي على الحكاية الأصلية، كاستبدال الصياد بالأمير، وبقاء الأميرة نائمة لأن الصياد قتل

---

(1)- التــناص بمفهومــه العام هو انفتاح النص على نصوص أخرى، وتشربه لها على مستويي الشكل والمضــمون، وقــد أطلقت عليه رائدة التناص جوليا كريستيفا مصطلح "التداخل النصي" ينظر علم النص ط2، ت: فريد زاهي، دار توبقال، الدار البيضاء 1997.

(2)- المناص هو بنية نصية مستقلة ومتكاملة ولا علاقة لها بالنص الأصلي، ويمكن الاستغناء عنها دون أن يــتغير المعنى، وللمناص نوعان: مناص خارجي، حيث يرد النص الوافد خارج النص الأصلي، أي في العناوين ومقدمات الأجزاء... ومناص داخلي حيث يرد النص الوافد في داخل النص الأصلي. ينظر انفتاح النص الراوئي، سعيد يقطين، ص 99.

(3)- سلطان النوم وزرقاء اليمامة، مؤنس الرزاز، ص 142-144.

علـــى أيدي رجالات الأمير، في حين أن الأميرة، في الحكاية الأصلية، تستيقظ فـــور تقبـــيل الأمير لها. ولمعرفة السبب الذي دفع الرزاز إلى إحداث تغييرات على الحكاية الأصلية لا بد من النظر إلى الحكاية على أنها رموز تحمل دلالات معينة. فما دلالات حكاية الأميرة والصياد.

2- دلالات الحكايـــة: ليست حكاية الأميرة والصياد مجرد حكاية فحسب، بـــل هـــي حكايـــة مســـرودة بطـــريقة مغايرة للحكاية الأصلية، على مستوى الشخصـــيات والـــنهاية، ومحملـــة بـــالدلالات والرموز، على مستوى السارد "العجوز"، وعلى مستوى الشخوص، وعلى مستوى الوحدات السردية.

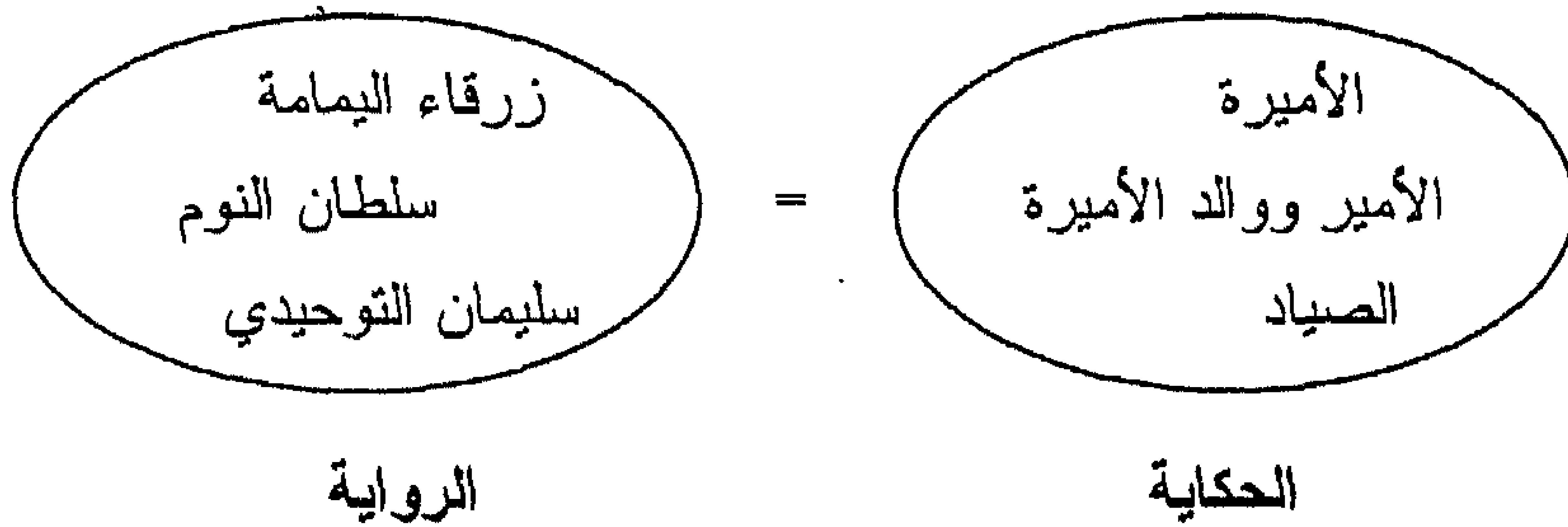
- **علـــى مستوى السارد:** نعلم من خلال السرد أن الراوي "العجوز" يسرد لزرقاء اليمامة حكاية الأميرة والصياد مرتين، الأولى حين كانت زرقاء اليمامة صـــغيرة، والثانـــية حيـــن أصبحت شابة. ولهذا التكرار دلالة هي أن الحكاية مســـتمرة في حاضر السرد لوجود مسوغاتها التي تتكشف لنا من خلال رموز الشخصيات، ودلالات الوحدات السردية.

- **على مستوى الشخوص:**
  - الصياد: رمز للفقراء أو الشعب.
  - الأميرة: رمز للأغنياء.
  - الأمير ووالد الأميرة: رمز للسلطة.
- **على مستوى الوحدات السردية:**
  - الأميرة تحب الصياد –محاولة اقتراب الأغنياء من الفقراء.
  - والد الأمير يلقي القبض على الصياد –قمع السلطة للشعب والفقراء.
  - إرغام الأميرة على الزواج من الأمير –انغلاق السلطة على نفسها، وإصرارها على الابتعاد عن الشعب والفقراء.
  - نوم الأميرة –توقف الحياة؛ والعطالة الدائمة بسبب وجود خطأ ما.
  - البحـــث عن الصياد –السلطة لا تقترب من الفقراء إلا إذا حقق ذلك مصالحها.
  - العـــثور على الصياد ميتاً وبقاء الأميرة نائمة –انغلاق الحكاية على النهاية المأساوية، والعطالة الدائمة.

نســـتنتج مما سبق أن الكاتب أجرى تغييراً على الحكاية الأصلية، على

مستوى الشخوص، وعلى مستوى الأحداث، وأن هذا التغيير أدى إلى إنتاج دلالـــة مفارقة لدلالة الحكاية الأصلية، وموافقة لطبيعة المجتمع الذي ترصده الـــرواية، وهـــو مجتمع الضاد/ الوطن العربي الذي يشيع فيه قمع السلطة للشعب، وتغييب الحب، والعطالة الدائمة للحق والخير والجمال، ويؤكد ذلك أن التغيـــير لا يقتصر على حكاية "الصياد والأميرة" فحسب، بل يتعداها إلى حكايات أخرى، كحكاية "روميو وجوليت"[1] التي منع فيها الكاتب اللقاء بين الحبيبيـــن، بسبب ما يفرضه مجتمع الضاد على أبنائه من عزلة واغتراب. وهكـــذا، فـــإن طريقة توظيف الروائي لحكاية الصياد والأمير تنهض على إخضـــاع الحكايـــة للواقع عن طريق إحداث تغييرات في الحكاية الأصلية، وتحمـــيل الحكاية بالرموز الدالة على الواقع المرصود، مما أدى إلى تداخل الحكائـــي والواقعـــي عن طريق مساهمة الواقع في صياغة الحكاية صياغة جديدة، ومساهمة الحكاية في تصوير الواقع، والتعبير عنه.

- **علاقـــة الحكايـــة بغيرها من الوحدات السردية:** تتوازى حكاية الصياد والأمـــير وحكاية أخرى تجري على أرض الواقع الذي ترصده الرواية، أبطالها "زرقـــاء الـــيمامة" رمز الإنسان الواعي، و"سليمان التوحيدي"، ولنلاحظ دلالة الاسم، وما يحيل عليه من اسم الأديب المشهور "أبو حيان التوحيدي" الذي سخر قلمـــه للســـخرية من السلطة في عصره، و"سلطان النوم"، وهو رمز الاستكانة، والخضوع للأمر الواقع. ونوضح ذلك من خلال الترسيمة التالية:



إن حكايـــة الأمـــيرة والصياد توظف للتعبير عن واقع يماثل عالم الحكاية، ويتشـــابه معـــه، من حيث النهاية المأساوية للبطل، فالصياد وسليمان التوحيدي ينتهـــيان إلى الموت، الأول ينتهي إلى الموت المادي والثاني ينتهي إلى الموت

[1] سلطان النوم وزرقاء اليمامة، مؤنس الرزاز، ص 24، 25.

المعنوي/ الاستسلام، والتحول إلى مناضل متقاعد، يعزف عن المقاومة والنضال في سبيل القضايا الكبرى، مثل فلسطين والوحدة العربية والاشتراكية والكادحين، ويتحول إلى متفرج يبحث عن الملذات الصغيرة.

ملاحظات ونتائج:

1- تم توظيف البنية العامة لألف ليلة وليلة، والبنية السردية، ولم تقف الروايات عند حد تقليد ألف ليلة وليلة، بل أجرت تغييرات عليها، بهدف خلق "حكايات" جديدة، ترتكز إلى الحكايات الأصلية، دون أن تنسخها.

2- تم نقل الحكاية من المستوى الخيالي إلى المستوى الواقعي، فتعامل بعض الروائيين مع الحكاية على أنها حكاية "واقعية" أو راهنة.

3- وظفت الرواية العربية المعاصرة العجائبي والخارق في ألف ليلة وليلة على مستوى تدخل العجائبي في الأحداث، وعلى مستوى المكان العجائبي، وعلى مستوى الفضاء العجائبي اللذين ساهما في ميل السرد التقليدي من جهة، والتعبير عن لا معقولية الواقع الذي تصوره من جهة أخرى.

4- أسقط بعض الروائيين مجتمع ألف ليلة وليلة على مجتمع الرواية.

5- ثمة طريقتان في توظيف الشخصية الحكائية هما: تحويل الشخصية الحكائية إلى شخصية روائية، وإسقاط شخصية بطل الحكاية على شخصية بطل الرواية، والملاحظ أن الروائيين وظفوا شخصية بطل الحكاية بوصفه رمزاً للإنسان العربي الخائف والمهزوم والعاجز.

6- استعان الروائيون بالحكاية لتصوير الواقع، والتعبير عن الراهن.



الفصل الثاني

توظيف السيرة الشعبية

1-مقاربة الشكل الفني العام للسيرة الشعبية
2-توظيف شخصية بطل السيرة الشعبية
3-قراءة الحاضر في ضوء السيرة الشعبية
4-توظيف البنية السردية
5-توظيف لغة السيرة الشعبية

- **الملحمــة في الآداب الأوربية والأدب العربي:** عرفت الآداب الأوربية القديمة الملاحم، بوصفها أغاني بطولية، ارتبطت بتصورات الناس الأسطورية، وتناولــت حدثاً هاماً في حياة الشعب، وقامت بتمجيد بطل أو عدة أبطال.[1] أما الأدب العربــي القديــم فلم يعرف الملاحم، بل عرف السير الشعبية في القرون الوسطى،[2] التي استحضرت أبطال العرب القدامى، كسيرة سيف بن ذي يزن، وسيرة عنترة، وسيرة بني هلال، وسيرة الأميرة ذات الهمة.

- **العلاقــة بين السيرة والرواية:** يثير تعريف هيغل للرواية بأنها "ملحمة برجوازية حديثة، تعبر عن الصراع بين شعر القلب، ونثر العلاقات الاجتماعية" قضــية هامــة فــي تحديد ماهية فن الرواية، وهي أن الرواية تجمع بين القديم والجديــد، فهي فن حديث تزامن نشوؤه ونشوء الطبقة البرجوازية في الغرب، ولكــن هذا الفن لم ينشأ من فراغ، وإنما تمتد جذوره إلى الماضي، حتى يصل إلى الملحمة التي اعتبرها النقاد الأب الحقيقي للرواية.[3]

ولكــن صــلة القــرابة بيــن الرواية والملحمة لا تعني أن الرواية تتشابه والملحمــة فــي الســمات التكوينية، فلكل منها طبيعة تميزها من الأخرى. إن الرواية ليست امتداداً للملحمة فحسب، بل هي تطوير لها أيضاً، إنها تختلف عن الملحمة على مستوى اللغة والشخصية والرؤية، فإذا كانت لغة الملحمة أحادية، وذات بعــد واحد، فإنها في الرواية غنية ومتعددة. أما الشخصية فأصبحت في الرواية "تمثل مجتمعاً"، بعد أن كانت في الملحمة تمثل فرداً مستقلاً عن المجتمع وعلاقاتــه.[4]وأمــا علــى صعيد الرؤية فإن الملحمة تهتم بصراع الإنسان مع الآلهــة، وعلاقته بالغيبي والمقدس، لذا كانت شخصياتها دينية، في حين هجرت الــرواية هــذه الرؤية الدينية، والتصقت بحياة الإنسان، بوصفه كائناً يعيش في

---

(1) نظرية الأدب، د. فؤاد المرعي، منشورات جامعة حلب، 1981-1982، ص 83.

(2) الأدب المقارن، ط5، د. محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت بلا تاريخ، ص 159.

(3) الأدب والأنــواع الأدبية، ط1، مجموعة من المؤلفين، تر: طاهر حجار، دار طلاس، دمشق 1985، ص 153.

(4) الأسطورة والرواية، ط1، ميشيل زيرافا، تر: صبحي حديدي، دار الحوار، اللاذقية ص11.

مجتمع إنساني.[1] وهكذا، فإن الرواية جنس أدبي جديد، تولد عن الملحمة، عبر إعـــادة صياغة مكوناتها وخصائصها، والانتقال من الأحادية إلى التعددية، ومن المطلق إلى النسبي، ومن الانغلاق إلى الانفتاح.

1- مقاربة الشكل الفني العام للسيرة الشعبية في رواية "ملحمة الحرافيش" لنجيب محفوظ:

تتمـــيز السيرة بضخامة متنها الذي يبلغ في سيرة "الملك الظاهر بيبرس"- على سبيل المثال- خمسة آلاف صفحة تقريباً، وينقسم متن السيرة الشعبية إلى أجـــزاء، وكل جزء يحمل عنواناً، ويشكل وحدة حكائية، تتحدث عن مرحلة من مـــراحل حياة بطل السيرة، وتتألف الوحدة الحكائية من سلسلة الأفعال المتعاقبة التي يقوم بها بطل السيرة لإشباع حاجة ما، مادية أو معنوية، وتستدعي رحيلاً عـــن المكـــان الـــذي يقيم فيه، والذهاب إلى مكان خصومه، والدخول معهم في مواجهـــة، وعودتـــه ظافراً إلى مكانه، وقد أشبع الحاجة التي دفعته للرحيل.[2] وتتمـــيز الســـيرة أيضـــاً بتعدد شخصياتها، واتساع المكان والزمان فيها، حيث يقتضـــي انتقال البطل من مكان إلى آخر، سعياً وراء إنجاز المهمة المكلف بها، اتســـاع رقعـــة الأحداث من جهة، وتعدد الشخصيات التي يلتقي بها البطل أثناء رحلـــته مـــن جهة أخرى، كما يؤدي قيام السيرة بعرض حياة البطل من ولادته إلى وفاته إلى امتداد الزمن.

إن رواية نجيب محفوظ "ملحمة الحرافيش"[3] تتشابه والشكل العام للسيرة، مـــن حيـــث ضخامة متنها، وكثرة شخصياتها، وتعدد أمكنتها، وامتداد زمانها، وانقسامها إلى عدد من الأجزاء، يحمل كل جزء عنواناً. أما رواية مجيد طوبيا "تغريـــبة بنـــي حتحوت إلى بلاد الجنوب"[4] فتحمل السمات العامة لتغريبة بني هـــلال، فقـــد قسمها الكاتب إلى تسعة عشر جزءاً، يشكل مجموعها رحلة بني حتحوت إلى بلاد السودان، التي دامت أربعة عشر عاماً، تعرض خلالها أبطال الـــرواية لما تعرض له بنو هلال في رحلتهم الطويلة إلى تونس، من مصاعب

---

(1) الأدب والأنواع الأدبية، ط1، مجموعة من المؤلفين، ص 150.
(2) السردية العربية، د. عبد الله إبراهيم، ص 150.
(3) ملحمة الحرافيش، ط1، نجيب محفوظ، دار مصر للطباعة، القاهرة بلا تاريخ.
(4) تغريبة بني حتحوت إلى بلاد الجنوب، ط1، مجيد طوبيا، دار سعاد الصباح، الكويت، 1992.

كثيرة، وأهوال عظيمة.

ب- الخلفية التاريخية: لا تصور الملحمة حدثاً في حياة الكاتب، بل حدثاً مأخوذاً من الماضي التاريخي،[1] فالملاحم العربية التي كتبت في العصور الوسطى وما بعدها عادت إلى التاريخ، لترصد فترات تذكر الشعب بماضيه المجيد، وتحثه على النهوض، وهذا ما فعلته رواية "ملحمة الحرافيش" التي قدمت جانباً من الحياة في مصر إبان العصر المملوكي الذي استحضرته الرواية من خلال الإشارة إلى ما شاع فيه، من وسائط النقل، كالكارو الذي كان واسطة النقل في الفترة التي جعلتها الرواية إطاراً للأحداث، بالإضافة إلى رصد عادات الناس وتقاليدهم، كالصراع الذي كان يجري بين الأبطال الأشداء لاختيار أقواهم، ليكون "فتوة" للحارة، والمواجهات التي كانت تحدث بين رجالات الحارات. ورصدت رواية "ملحمة الحرافيش" ما كان شائعاً في العصر المملوكي من أناشيد دينية، كانت ترتل في التكايا التي انتشرت في ذلك العصر:[2]

أي فروغ ماء حسن آز روى رخشدان شما

آبروى خوبى أزجاه رفخسدان شما

إن استحضار التاريخ في رواية "ملحمة الحرافيش" لا يدخل ضمن إدخال نص في نص آخر، فليس ثمة نص ليوظفه المؤلف، بل هو توظيف للفضاء التاريخي إذا جازت التسمية.

2- توظيف شخصية بطل السيرة الشعبية في رواية "ملحمة الحرافيش":

صور نجيب محفوظ شخصية عاشور الناجي، بطل رواية "ملحمة الحرافيش" في ضوء شخصية بطل السيرة الشعبية، ولمعرفة ذلك لا بد من الوقوف عند بنية شخصية بطل السيرة الشعبية، ومراحل حياتها.

- **شخصية بطل السيرة الشعبية:** يشكّل بطل السيرة الشعبية، وما تمر به

(1) نظرية الأدب، د. فؤاد المرعي، ص 83.

(2) ملحمة الحرافيش، نجيب محفوظ، ص 15.

حــياته مـــن مراحل متعددة البنية التكوينية الكبرى للسيرة الشعبية، وتتكون هذه البنية من[1]:

1. مرحلة الميلاد المُعجز
2. مرحلة التنشئة الاجتماعية الاغترابية
3. مرحلة الاعتراف الاجتماعي
4. مرحلة الاعتراف القومي
5. مرحلة الاعتراف الديني
6. مرحلة الاعتراف الكوني
7. موت البطل
8. خاتمة عن جيل أبناء البطل وأحفاده

أما الشخصية السيرية فتمر بمراحل متعددة، هي[2]:

1. النبوءة
2. الأصول النبيلة
3. الانتساب
4. الغربة
5. الاختيار
6. الاعتراف بالبطل
7. التكليف الأوّلي
8. المعارضة الضعيفة
9. التكليف القومي
10. التكليف الديني
11. المعارضة العامة
12. الخوارق والسحر

---

(1) مدخل إلى التحليل البنيوي للسير الشعبية، نظرياً وتطبيقياً، د. محمد رجب النجّار، قضايا وشهادات، مؤسسة عيبال، قبرص، 1992، ص 144.

(2) السردية العربية، د. عبد الله إبراهيم، ص 161 وما بعدها.

13. الانتصار

14. العزلة والموت

15. التوريث

إن شخصية عاشور الناجي في الجزء الأول من رواية "ملحمة الحرافيش" تـتقاطع وشخصـية بطل السيرة الشعبية في جوانب عديدة، فهو مركز اهتمام السـرد، لا في الحكاية الأولى التي تنتهي بموته واختفائه فحسب، بل في سائر الحكايـات الأخـرى مـن الرواية أيضاً، حيث يستحضر على أنه رمز البطل/ الفـتوة الـذي حكـم بالعدل، ووقف إلى جانب الحرافيش والضعفاء من الناس، والمثال الأعلى لاستخدام القوة في سبيل الحق والخير، لا الشر والشيطان. وهو بذلك يشبه أبطال السير العربية، كعنترة، وسيف بن ذي يزن، والظاهر بيبرس، من حيث اهتمام الحكي بهذه الشخصيات من بدء السيرة إلى نهايتها، ومن حيث كـون هؤلاء الأبطال رمزاً للخير والعدل في عالم يصطرع فيه الخير والشر، والعدل والظلم.

- **مـرحلة الـولادة:** ثمة تشابه بين مراحل حياة عاشور الناجي، والبطل الملحمـي كمـا صورته السيرة الشعبية، دون أن يكون بينهما تطابق، مما يدل على أن نجيب محفوظ اعتمد الاختيار في توظيفه التراث، فالمرحلة الأولى من حياة عاشور الناجي، وهي مرحلة الولادة تشبه مرحلة الولادة التي يمر بها بطل السـيرة الشـعبية. وإذا كـان الرواة قد هيأوا ظروفاً غير طبيعية لولادة أبطال الملاحـم،[1] فـإن الراوي في رواية "ملحمة الحرافيش" هيّأ أيضاً ظروفاً غير طبيعـية لولادة عاشور الناجي الذي وجده الشيخ "عفرة زيدان" ملقى تحت سور التكـية، فأخذه إلى زوجته العاقر. إن عاشور الناجي- كغيره من أبطال السير الشـعبية- ولـد فـي مجـتمع طبقي، يشيع فيه الظلم، ويقبع فيه عامة الناس "الحرافيش" في أسفل السلم الاجتماعي، حيث الفقر، والظلم، والاستغلال. ولكنه ألقـي فـي العراء، ولم ينتبه أحد إلى مولده، ولم يعرف أحد أنه سيكون ذا شأن في المستقبل، شأنه في ذلك شأن أبطال السير الشعبية.[2]

- **المـرحلة الهامشـية:** عـاش عاشـور الناجي في طفولته حياة بائسة،

---

(1) ينظر مدخل إلى التحليل البنيوي للسير الشعبية، د. محمد رجب النجار، ص 149.

(2) المرجع نفسه، ص 148.

كأبطـــال الســـير الشعبية. يصف الراوي حاله قائلاً: "هام عاشور على وجهه، مـــأواه الأرض، هي الأم والأب لمن لا أم ولا أب له. يلتقط الرزق حيثما اتفق في الليالي الدافئة ينام تحت سور التكية، في الليالي الباردة ينام في القبو. ما قاله درويـــش عن أصله قد صدقه. طاردته الحقيقة المرّة... خطيئة أوجدته، توارى الخطاة، ها هو يواجه الدنيا وحده... ومن شدة حزنه استمع إلى أناشيد التكية... ربمـــا عثر ذات يوم على امرأة أو رجل أو معنى. وربما فك ذات يوم رمزاً أو أرسل دمعة رضى أو تجسدت إحدى رغائبه في مخلوق حنون، ويتأمل الحديقة بأشـــجارها الرشيقة الحانية ووجهها المعشوشب، وعصافيرها المعششة الشادية، ويتأمل الدراويش بعباءاتهم الفضفاضة وخطواتهم الخفيفة."[1]

إذا كانت هذه المرحلة في حياة بطل السيرة الشعبية تتسم بنمو جسده وعقله نمواً غير طبيعي[2] فإن جسد عاشور الناجي نما نمواً غير طبيعي، واكتسب قوة كبـــيرة، جعلت الآخرين يخافونه، ويهابون الصدام معه: "تفحصه درويش، وهو مقـــرفص علـــى كثب من الفرن منكسر القلب. يا له من عملاق له فكا حيوان مفترس، وشارب مثل قرن الكبش".[3]

يتمـــيز بطل السيرة الشعبية منذ ولادته بصفات مميزة، تدل على أن الطفل ســـيكون له شـــأن عظيم في المستقبل، و"توحي إلى نوع الأفعال التي يمكن أن يقوم بها على طول السيرة، أو يتم بواسطتها التعرف عليه".[4]

وبـــنى ولـــيد إخلاصي في روايته "باب الجمر"[5] شخصية "محبة الجمر"، وهـــي الشخصية المركزية في الرواية، على شخصية بطل السيرة، وألصق بها صـــفاتها. لقد نما الطفل "محبة الجمر" نمواً غير طبيعي- كما هو شأن أبطال السير الشعبية- ولم يكن كباقي الأطفال حديثي الولادة، فالمرأة التي زارت أمه لتـــبارك لهـــا فـــي مولودها الذكر، خرجت مذعورة خائفة، لأنها وجدت الطفل يحدق فيها بصفاء وثبات، وكأنه هو الذي يتفحصها.[6] ويشبه محبة الجمر بطل الســـيرة الشـــعبية مـــن حيـــث بنيـــته القويـــة. فقد كان ينمو نمواً سريعاً، مما

---

[1] ملحمة الحرافيش، نجيب محفوظ، ص 18-19.
[2] مدخل إلى التحليل البنيوي للسير الشعبية، د. محمد رجب النجار، ص 149.
[3] ملحمة الحرافيش، نجيب محفوظ، ص 13.
[4] قال الراوي، ط1، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1997، ص 121.
[5] باب الجمر، وليد إخلاصي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1984.
[6] المصدر نفسه، ص 60.

أخـــاف والدتـــه التي "لم تكن لتنجز خياطة ثوب له، حتى يضيق، ويقصر فتبدأ في صنع غيره".[1]

إن الصفات الخارقة التي يلصقها راوي السيرة الشعبية ببطل السيرة، يراد منها الإشارة إلى المكانة الكبيرة التي سيحتلها في المستقبل، وكأن هذه الصفات تهيـــئ المتلقيـــن لتقـــبل ما سيقوم به بطل السيرة من أفعال معجزة وجليلة في المســـتقبل، وهذا ما نجده في رواية وليد إخلاصي "باب الجمر" حيث تم التمهيد للشأن العظيم الذي سيكون لمحبة الجمر في المستقبل، بذكر أحداث وأفعال تدل علـــى عظمـــة محبة الجمر، وتجعله أقرب إلى الشخصية الخارقة، فها هي ذي الأفعـــى تنام إلى جانبه دون أن تناله بسوء، وها هي ذي الطيور تأتمر بأمره، وتـــألف له، وها هي ذي الزهور "تميل نحوه بإصغاء مهذب"، وحتى الوحوش الكاسرة تصبح بين يديه أليفة.[2]

- مـــرحلة الاعـــتراف الاجتماعي: في هذه المرحلة يدرأ بطل السيرة عن قومـــه غارات القبائل الأخرى، فيعترف به، ويعود من جديد إلى قومه، ليتولى السيادة فيهم.[3] يقوم عاشور الناجي بما يقوم به بطل السيرة الشعبية، فيرد عن أبـــناء جنسه/ الحرافيش ظلم الظالمين، ويمنع عنهم تسلط التجار والأغنياء، ها هـــو ذا يمســـك بــــ"درويش"، وهو رمز للشر، ويمنعه من الاعتداء على أحد المـــارة، ويســـلك- على الصعيد الأخلاقي- سلوكاً مناقضاً لما هو شائع في المجـــتمع، حين يقدم على الزواج من "قلة"، بغية إنقاذها مما هي فيه من ضلال وضياع، على الرغم من أنه كان يستطيع أن يفعل ما يفعله الآخرون.

يمـــر بطـــل السيرة، بعد مرحلة الاعتراف الاجتماعي، بمرحلة الاعتراف القومي، حيث ينطلق لتحرير أمته من الاستعمار الخارجي، ويمر أيضاً بمرحلة الاعـــتراف الدينـــي، حيث يرد الهجوم الشرس الذي غايته القضاء على المعتقد الديني، ويمر بعد ذلك بمرحلة الاعتراف الكوني، حيث يحقق نصراً ساحقاً على جميع الجبهات. أما نجيب محفوظ فيحذف، في تصوير شخصية عاشور الناجي، هـــذه المـــراحل الـــثلاث، وينتقل إلى ما يتعرض له بطل السيرة الشعبية، من مخاطـــر وصـــعاب، يتم تجاوزها بفضل الأشخاص المساعدين. لقد عمّ البلاء المكـــان الذي يعيش فيه عاشور الناجي، وبدأ الموت يحصد عشرات الناس في

---

(1) باب الجمر، وليد إخلاصي، ص 71.

(2) المصدر نفسه، ص 107، 108، 197.

(3) ينظر مدخل إلى التحليل البنيوي للسير الشعبية، د. محمد رجب النجار، ص 149 و150.

اليوم الواحد. ويرى عاشور الناجي الشيخ "عفرة زيدان" في الحلم، وهو يقف وسط الحارة، ويدله على طريق النجاة، وحين يستيقظ يخبر زوجته بأنه عازم على الرحيل إلى الخلاء. تكتب النجاة لعاشور الناجي ويموت جميع سكان الحارة، وحين يعود إلى الحارة لا يجد فيها أحداً، فيستولي على دور الأغنياء، ويقوم بتوزيع أموالهم على الحرافيش، ويصبح سيد الحارة، وينجح بذلك في إنجاز المهمة التي كلف بها، وهي الدفاع عن المظلومين والفقراء. ولكن الدولة تعود إلى الحارة للتحقيق في الأموال المسروقة، ويدان عاشور الناجي، ويحكم عليه بالسجن لمدة عام واحد، فيفرح درويش، ويطلب من فلة/ زوجة عاشور أن تعود إلى العمل معه في الخمارة، فترفض، وتخبر عاشور بذلك في زيارتها الأولى له في السجن. وحين يخرج عاشور من السجن تستقبله جموع الحرافيش بالأغاني والطبول بعد أن عرفت فيه المدافع عن حقوقها ضد المستغلين من الأعيان والتجار، ويصبح بعد ذلك سيداً للحارة، وفتوة لها دون منازع. وبذلك يشبه عاشور الناجي البطل الذي تنتدبه القبيلة فارساً لها، ومدافعاً عنها ضد الأخطار التي تتعرض لها.

إن عاشور الناجي يلتقي وبطل السيرة في أن كليهما يلقيان معارضة شديدة من قوى الشر والظلم، فبطل السيرة يلقى- بعد الاعتراف به سيداً على قومه- معارضة شديدة، تتمثل بوجود شخصيات "تعارضه، وتحاول أن تعرقل مسعاه".[1] وعاشور الناجي يتعرض أيضاً لمعارضة شديدة من درويش وأعيان الحارة وتجارها، لوقوفه إلى جانب الفقراء والمظلومين. ويلتقي عاشور الناجي وبطل السيرة في نهاية كل منهما، فبطل السيرة يموت وحيداً، بعد أن يفرغ من مهمته وأداء رسالته، وعاشور الناجي يغيب عن الحارة، أو يقتله درويش زيدان، بعد أن ينجح في تنفيذ المهمة التي انتدب لها، وهي جعل قوته في خدمة الله، لا في خدمة الشيطان، وإقامة العدل والمساواة بين أبناء الحارة.

يتبين لنا من خلال دراسة شخصية عاشور الناجي، وإظهار نقاط تقاطعها مع شخصية بطل السيرة الشعبية، أن السرد الروائي عمد إلى تقنية الاختزال على صعيد المراحل التي يمر بها بطل السيرة، ولعل السبب في ذلك يرجع إلى ما يسميه سعيد يقطين بنية الإطناب[2] التي تتميز بها السير الشعبية نتيجة خضوعها للسرد الشفاهي الذي يجعل متن السيرة عرضة لإضافات الراوي، في

---

(1) ينظر السردية العربية، د. عبد الله إبراهيم، ص 166.

(2) ينظر قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ص 26 وما بعدها.

حيـن أن السـرد الكتابـي لا يتناسب وبنية الإطناب، بسبب ميله إلى الإيجاز والتكثـيف، فالحكايـة الأولـى مـن رواية "ملحمة الحرافيش" لا تتجاوز المئة صـفحة، على الرغم من أنها تحتوي عناصر البنية الكبرى للسيرة الشعبية التي تتجاوز الخمسة آلاف صفحة.(1) إنها سيرة مكتملة تبدأ بالإساءة، وتسلط التجار والأعـيان على الحرافيش، ثم مقاومة الإساءة بعد ولادة البطل، وتصديه للظلم والظالميـن، وتنتهـي بتصـحيح الإسـاءة Maifaite، وانتصار البطل على خصومه.

لا تقتصـر اسـتراتيجية السرد في رواية "ملحمة الحرافيش"، القائمة على الحـذف، على البنية التكوينية الكبرى للسيرة الشعبية، بل تتعداها إلى المكونات النوعـية، كتدخل الجن والعفاريت في أحداث السيرة، فقد أبعدت رواية "ملحمة الحرافـيش" الجـن والعفاريت عن الأحداث، لأنها- في الدرجة الأولى- تهتم بالصـراع الطبقي بين المستغلين والمستغلين؛ بين الفقراء والأعيان. إن رواية "ملحمـة الحرافيش" تنظر إلى الصراع الطبقي بمنظار عصري، فتراه محكوماً بقوانيـن يتحدد على أساسها. وهكذا، تختلف السيرة الشعبية عن رواية "ملحمة الحرافيش"، من حيث اختلاف زاوية الرؤية، ومفاهيم العصر الذي كتبت فيه كل منهما.

لقد استدعت المخيلة الشعبية أبطال العرب القدامى لتحقيق الحلم الذي راود الشـعب العربي إبان القرون الوسطى، في تصحيح الإساءات التي لحقت بالأمة العربـية.(2) أمـا رواية "ملحمة الحرافيش" فتتفق والسيرة الشعبية في ضرورة وجود بطل فردي، يقود إلى تحقيق النصر، وتصحيح الإساءات، ولكنها تختلف عنها في طبيعة رؤية البطل الفردي، فإذا كانت السيرة الشعبية قد رفعت البطل الفردي إلى درجة التقديس، وجعلته القائد الملهم، فإن رواية "ملحمة الحرافيش"- علـى الـرغم مـن تركيزها على وجود البطل الفردي- وجهت اهتمامها إلى الجماهير، مؤكدة أن الفرد لن يستطيع فعل شيء إذا لم تتحرك الجماهير، لتدافع عـن مصـالحها وحقوقهـا. ولذا كانت أسماء الأبطال الذين استدعتهم المخيلة الشـعبية هـي عناوين السير الشعبية، في حين حملت رواية نجيب محفوظ اسم الحرافـيش؛ ولم تحمل اسم عاشور الناجي مثلاً. لقد ظل الحرافيش على طول

---

(1) للاطلاع على عدد صفحات السير الشعبية ينظر قال الراوي، سعيد يقطين، ص 25.

(2) للاطلاع على القضايا التي تناولتها السير الشعبية ينظر مدخل إلى التحليل البنيوي للسير الشعبية، ص 184-185.

السـرد الروائـي قوة معطلة، وارتبط مصيرهم بالبطل الفردي، فإذا كان محباً للعدل سموا بسموّه، وإذا انحرف عن طريق الخير ساءت أوضاعهم، وحاق بهم ظلـم الأعـيان والتجار، ولم تتغير صورتهم إلا في نهاية السرد، حيث انطلقوا ليحققوا وجودهم.

3- قراءة الحاضر في ضوء السيرة الشعبية في رواية "ألف ليلة وليلتان":

لـم تتوسـل رواية هاني الراهب "ألف ليلة وليلتان" السرد الحكائي، ممثلاً بـألف ليلة وليلة، للتعبير عن امتداد الماضي إلى الحاضر فحسب، بل تعدته إلى السـيرة الشعبية التي توسلتها الرواية للتعبير عن امتداد الماضي إلى الحاضر، مـن خلال تصوير الشخصية الروائية من جهة، ومقارنة ما يحدث في الحاضر مع ما يحدث في الماضي من جهة أخرى. لقد أسبغ الراوي على شخصية والد "سليمان" صفات شخصية المهلهل بن ربيعة، الملقب بالزير سالم، يقول: "صورة أبيه تتصدر الجدار الأوسط كشاهدة بعينين تشبهان عيني المهلهل بن ربيعة".[1] إن والـد سـليمان قوي وعنيد، كما كان الزير سالم بطلاً شجاعاً، ومحارباً فذاً: "كيف يعترف بالخطأ، ومثله يلعب بأعناق الرجال".[2] ولا تقتصر المشابهة بين الشخصيتين على الصفات الجسدية فقط، بل تتعداها إلى ما حدث لوالد سليمان، ومـا حدث للزير سالم، فقد خدع الأول كما خدع الثاني، وأخطأ حين منع ابنته من الزواج من الفلاح، وزوجها من ابن خالها، ولم ينتبه إلى أن الهدف من هذا الـزواج هو الحصول على أرضه: "عشر سنوات وأنت تطارد مزاحميك على الأرض، وتقتنصـهم لتنسى أنك خدعت وأخطأت".[3] إن ما حدث لوالد سليمان مـع أقاربـه يشبه ما حدث للزير سالم مع أبناء عمه الذين عمدوا إلى الخديعة، فأوقعوا به، وأثخنوه بالجراح:

"رأيتك يوم ضرجك بدمك أبناء من ضرجتهم بدمهم".[4]

عكسـت سيرة الزير سالم ما حدث في التاريخ العربي، من اقتتال الأخوة

---

(1) ألف ليلة وليلتان، هاني الراهب، ص 34.
(2) المصدر نفسه، ص 34.
(3) المصدر نفسه، ص 31.
(4) ألف ليلة وليلتان، هاني الراهب، ص 34.

والأقارب فيما بينهم، وما نتج من ذلك، من خراب ودمار وضعف، وتمزق. وقد قامت رواية "ألف ليلة وليلتان" بتوظيف سيرة الزير سالم دون غيرها من السير الشعبية الأخرى، في إطار نقدها للحاضر/ المجتمع الذي ترصده الرواية، وتأكيدها أن الراهن، بهزائمه، وانتكاساته، ليس إلا امتداداً لهزائم الماضي. إن "سليمان" يرى أن حال العرب في الحاضر لا تختلف عن حالهم في سيرة الزير سالم، فهم منقسمون ومتفرقون ومتخاصمون، ومتحاربون. لذا يوجه النقد إلى أبيه وإلى قبائل "كليب" و"ربيعة"، لأنهم احترفوا سفك الدماء، ويعتبرهم مسؤولين عن هزيمة الجيل الجديد، وضياعه.[1]

4- توظيف البنية السردية في رواية "تغريبة بني حتحوت إلى بلاد الجنوب":

يظهر الراوي في السيرة الشعبية على نمطين، أولهما الراوي المفارق لمرويه، وثانيهما الراوي المتماهي بمرويه. يكون الراوي مفارقاً لمرويه إذا لم يتدخل في ما يروي، ويكون متماهياً بمرويه إذا تدخل بشكل مباشر في مرويه. للراوي المفارق لمرويه وظائف متعددة، منها: الوظيفة الاعتبارية، حيث يقوم الراوي بإضفاء صفات اعتبارية عالية الشأن على أبطال السيرة، والوظيفة التمجيدية، والوظيفة الإبلاغية، والوظيفة التأويلية، والوظيفة الإلحاقية، والوظيفة التنسيقية، وتحدد بوظيفة التنسيق، أي تنسيق المرويات، وجعلها متماسكة حول شخصية بطل السيرة، والوظيفة الاستباقية، وفيها يقوم الراوي بالإعلان عن أحداث ستقع، مستنداً إلى الأحلام والرؤى التي تؤدي دوراً كبيراً في تحقيق الاستباقات.

أما الراوي المتماهي بمرويه فله ثلاث وظائف، هي: الوظيفة الوصفية، وتتحدد بتقديم مشاهد الوصف بحيادية تامة، والوظيفة التوثيقية، حيث يقوم الراوي بتوثيق روايته، لإيهام القارئ بأن ما يرويه حقيقة، والوظيفة التأصيلية، وفيها يقوم الراوي بتأصيل مروياته في التاريخ والثقافة العربية.[2]

حافظت رواية مجيد طوبيا "تغريبة بني حتحوت إلى بلاد الجنوب" على نمطي الراوي المفارق لمرويه، والراوي المتماهي بمرويه.

---

(1) المصدر نفسه، ص 57.

(2) للاطلاع على وظائف الراوي المفارق لمرويه والراوي المتماهي بمرويه ينظر السردية العربية، د. عبد الله إبراهيم، ص 144 وما بعدها.

أ- الــراوي المفــارق لمرويه: يظهر الراوي المفارق لمرويه من خلال وظائفــه البنائــية فقــط، وتسقط وظيفتاه: الاعتبارية، والتمجيدية، لالتصاقهما بالســرد الشفاهي الذي تتميز به السيرة الشعبية. ويقوم الراوي المفارق لمرويه فــي روايــة "تغريبة بني حتحوت إلى بلاد الجنوب" بثلاث وظائف فقط، هي: وظــيفة الاســتباق، ووظــيفة الإلحاق، ووظيفة التوزيع، بينما تسقط الوظيفتان الأخريان: الإبلاغية، والتأويلية، لارتباطهما بالسرد الشفاهي، وعدم صلاحيتهما للســرد الكتابي الذي تتميز به الرواية. يدل ما سبق على أن مجيد طوبيا تخلص من هيمنة التراث، ممثلاً بالسيرة الشعبية، عبر حذف ما يخص السرد الشفاهي، مــن خصــائص ووظــائف، والإبقاء على الوظائف والخصائص التي تتناسب والسرد الكتابي المميز للرواية.

1- الوظــيفة التنسيقية: يقوم الراوي المفارق لمرويه بتنسيق المرويات، وترتيبها، ويحافظ في رواية "تغريبة بني حتحوت إلى بلاد الجنوب" على وظيفة التنســيق، دون أن يصرح بما سيقوم به من تنسيق المرويات، وترتيبها، وجعلها متماسكة حول أبطال الرواية.

2- الوظــيفة الاستباقية: تظهر الوظيفة الاستباقية في رواية "تغريبة بني حتحوت إلى بلاد الجنوب" من خلال الرؤى والأحلام، فالراوي المفارق لمرويه يعلــن أن ما حدث لبني حتحوت هو تحقيق لنبوءة تلك الغجرية التي تنبأت "بأن يــتغرب الفــتى "حتحوت" جنوباً، ليلاقي السود، ويجابه الأسود، ويرى سحالي وتماســيح، وأفاعي ذات فحيح، ولا تتم له النجاة حتى يرى المياه تتساقط هادرة فــي الأجــواء، ومــن حولها الرذاذ يملأ الفضاء، فإن ظهر قوس قزح بألوانه الســبعة أمــن ضراوة كل فهد وضبع، وعاد إلى مسقط الرأس قوي البأس".(1) ويقول الراوي المفارق لمرويه أيضاً: "جميع ذلك كي يتم المكتوب، وتتم النبوءة علــى حتحوت، طبقاً لما قاله الودع لقارئة الرمل الغجرية، وهو بعد جنين في بطن أمه، أم الخير الجميلة الشريفة".(2) إن رواية "تغريبة بني حتحوت إلى بلاد الجــنوب" تبدو- وفقاً لوظيفة الاستباق- نتيجة لنبوءة الغجرية، ولولا نبوءتها لما كان هناك رواية.

3- الوظــيفة التوزيعية: يقوم الراوي المفارق لمرويه في السيرة الشعبية بتوزيع الأحداث والوقائع، مستخدماً لتحقيق ذلك عبارات من مثل: "هذا ما كان

(1) تغريبة بني حتحوت إلى بلاد الجنوب، مجيد طوبيا، ص 7.

(2) تغريبة بني حتحوت إلى بلاد الجنوب، مجيد طوبيا، ص 18.

مـــن أمـــر هؤلاء، وأما ما كان من أمر...".[1] قام الراوي المفارق لمرويه في روايـــة "تغريبة بني حتحوت إلى بلاد الجنوب" بوظيفة التوزيع، فكثر استخدامه لعـــبارات مشـــابهة لعبارات الراوي في السيرة الشعبية، مثل: "أما هادي ضيف الملـــك فلـــه قصـــة ذات شجون تدفع بالدمع إلى العيون".[2] "أما ابنة الأصول الشريفة العفيفة أم الخير فهي عندما أمرت ولدها حتحوت منذ أربعة عشر عاماً بالخـــروج للبحث عن أخيه مرسي...".[3] إن وجود مثل هذه التراكيب هو من قبـــيل تسرب بعض التراكيب اللغوية من السيرة الشعبية إلى الرواية، فالتركيب اللغـــوي "فلمـــا قـــرأه وفهم معانيه رحب بهم"[4] يقابله في السيرة الشعبية قول الراوي: "ولما قرأه، وفهم فحواه.. أو ولما قرأه وفهم معناه.."....

ب- الـــراوي المتماهـــي بمرويه: يتم استحضار الراوي المتماهي بمرويه في رواية "تغريبة بني حتحوت إلى بلاد الجنوب" بوظائفه الثلاث:

1- **الوظـــيفة الوصفية**: فقد تم وصف ما شاهده بنو حتحوت في غربتهم الطويلـــة بوساطة الراوي المتماهي بمرويه الذي قدم وصفاً مسهباً للبلدان التي مر بها حتحوت، والشاطر، وإدريس.

2- **الوظـــيفة التوثيقـــية**: تتضح الوظيفة التوثيقية من خلال قيام الراوي المتماهـــي بمـــرويه بتوثـــيق ما يروي عن طريق ذكر التواريخ والأعوام في الهوامـــش علـــى شـــكل مناصـــات تاريخـــية. وقد أدت هذه المناصات وظيفة توضـــيحية، وســـاهمت فـــي تعـــريف القارئ بالأمكنة والبلدان، وقدمت بعض المعلومـــات الإضافية عن بعض الشخصيات كشخصية "محمد علي باشا" الذي ذكر الراوي المتماهي بمرويه في الهامش سنة ولادته.[5]

5- توظيف لغة السيرة الشعبية في رواية "تغريبة بني حتحوت إلى بلاد الجنوب":

تهـــتم الســـيرة الشـــعبية بالمحسنات اللفظية، والجمل المسجوعة، وشيوع

---

(1) السردية العربية، د. عبد الله إبراهيم، ص 147.

(2) تغريبة بني حتحوت إلى بلاد الجنوب، مجيد طوبيا، ص 40.

(3) المصدر نفسه، ص 177.

(4) المصدر نفسه، ص 95.

(5) تغريبة بني حتحوت إلى بلاد الجنوب، مجيد طوبيا، ص 62.

الألفــاظ العامية فيها. وقد تشربت رواية "تغريبة بني حتحوت إلى بلاد الجنوب" لغـــة تغريـــبة بني هلال، من حيث الاهتمام بالمحسنات اللفظية، والسجع الذي طغـــى علـــى أسلوب الرواية، ولا سيما الأجزاء الأولى منها. تبدأ الراوية على الشـــكل التالـــي: "بليت النعال في بحر الرمال، تثاقلت الأقدام، وتباطأت الأيام، فصارت الأسابيع شهوراً، والشهور دهوراً، وهم عطشى جائعون، بين الدروب ضـــائعون، تحاصـــرهم صخور الندم، ورمال العدم".[1] بالإضافة إلى ما سبق اهتمـــت رواية "تغريبة بني حتحوت إلى بلاد الجنوب" برصد خصوصية البيئة المحلـــية، بوصـــفها الإطـــار المكاني الذي تنقل فيه بنو حتحوت أثناء غربتهم الطويلـــة، فشـــاع فـــي السرد الروائي بعض الألفاظ المحلية التي تعكس البيئة المحلـــية التـــي تغـــرب فـــيها بـــنو حتحوت. أما رواية نجيب محفوظ "ملحمة الحرافـــيش" فقـــد ابـــتعد أســـلوبها عن تقليد أسلوب السيرة الشعبية، فخلت من المحســـنات اللفظـــية، والســـجع، واقتربت من لغة الرواية البعيدة عن التكلف، والألفاظ الفخمة والحوشية والزخرفة اللفظية.

والخلاصة أن النموذجين السابقين اللذين اتخذناهما مثالاً على توظيف الرواية العربـــية المعاصـــرة للســـيرة الشعبية يمثلان طريقتين في تعامل الرواية العربية المعاصـــرة مـــع التراث القصصي، ممثلاً، هنا، بالسيرة الشعبية، تتمثل الطريقة الأولـــى فـــي خضوع النص الروائي للنص التراثي الذي يطفو على سطح النص الجديد، ويطبعه بطابعه وخصائصه، أما الطريقة الثانية فتتعامل مع النص التراثي بحـــرّية أكثر. إن رواية "تغريبة بني حتحوت إلى بلاد الجنوب"- برغم محاولتها الخـــروج علـــى النص التراثي- هي رواية محافظة في توظيفها النص التراثي، وأقصـــى ما فعلته هو تقليد النص التراثي، في بنيته العامة، وخصائصه السردية، أما نجيب محفوظ في روايته "ملحمة الحرافيش" فيكتب نصاً جديداً، يحاور النص القديـــم، ولا يقلده أو ينسخه، ويتجاوزه. ولا يطابقه. لذا غابت عن راوية "تغريبة بني حتحوت إلى بلاد الجنوب" الرؤية النقدية للنص التراثي، واكتفى النص الجديد بمحاكـــاة النص القديم، من دون محاولة اختراقه، في حين وجهت رواية "ملحمة الحرافيش" النقد إلى النص التراثي، عبر نقد الرؤية الشعبية للبطل الفردي، القائمة علـــى الـــتقديس، والتألـــيه، والنظر إليه على أنه المخلص المنتظر الذي سيخلص الشـــعب من القهر والظلم، واستبدال رؤية جديدة بها، تنظر إلى الصراع الطبقي بمـــنظار جديد، يحمل الشعب تبعة ما يحيق به من ظلم وقهر، وجهل، ويدفعه إلى

---

(1) المصدر نفسه، ص 7.

توحيد القوى، والتكاتف من أجل التخلص من الظلم.

ملاحظات ونتائج:

1- وظفت بعض الروايات السيرة الشعبية، وتم تركيز الاهتمام على توظيف بطل السيرة الشعبية، وتصوير بطل الرواية في ضوئه.

2- تم توظيف البنية السردية للسيرة الشعبية، وأسلوبها أيضاً، والملاحظ أن ثمة طريقتين في توظيف السيرة الشعبية هما: خضوع الرواية للتراث وتقليده بنية، وأسلوباً، ومحاورة التراث وتجاوزه، وامتلاك زاوية رؤية خاصة، تنبع من ضرورات الواقع.



الفصل الثالث

توظيف التاريخ

1-إدخال النص التاريخي في الرواية
2-تحويل السرد التاريخي إلى سرد روائي
3-توظيف أحداث التاريخ
4-أشكال ظهور الشخصية التاريخية في الرواية
5-أشكال تقديم الشخصية التاريخية
6-تحويل الشخصية التاريخية إلى شخصية روائية
7-نماذج الشخصيات التاريخية
8-تصوير الشخصية الروائية في ضوء الشخصية التاريخية
9-إعادة كتابة التاريخ
10-توظيف فلسفة التاريخ
11-توظيف المادة التاريخية
12-توظيف شكل الكتابة التاريخية

- الـرواية والتاريخ: يعرف بعض النقاد الرواية بأنها "قصة خيالية خيالاً ذا طابع تاريخي عميق"،[1] مما يدل على العلاقة الوطيدة التي تربط بين التاريخ والرواية، وتتأتى هذه العلاقة من طبيعة الفن الروائي الذي ينهض على تصوير الواقعي والمعيش تصويراً فنياً تخييلياً. وقد شرح الناقد غراهام هو Graham Hough العلاقة بين التاريخ والرواية، فأكد أن كل الروايات تاريخية إذا أخذنا الرواية بمعناها العام، وهو ارتباطها بالواقع المعيش، وتصويره.[2]

يشير تاريخ تطور الرواية الغربية إلى وجود موقفين متناقضين للرواية من الـتاريخ، فقـد بـدت الرواية، في طور نشأتها الأولى، وكأنها الوليد الشرعي للـتاريخ، فتآلفـت معـه، وتزوجته- على حد تعبير بلزاك Balzac- زواج وفـاء، من خلال تركيزها على الشخصية، وإبراز دورها في صنع التاريخ من جهة، وتمسكها بالتسلسل الزمني للأحداث من جهة أخرى.[3] وبناءً على ما تقدم اعتـبرت الرواية وثيقة من وثائق التاريخ، وعاد الروائيون إلى التاريخ يستقون منه موضوع رواياتهم، ومن هؤلاء الإنكليزي وولتر سكوت Walter Scott.

لقـد ظلـت الـرواية التقليدية تنظر بعين الاحترام إلى التاريخ حتى مطلع القـرن العشـرين الـذي شهد تحولات جذرية تغيرت معها مفاهيم سابقة كانت سـائدة، كانحسـار دور الفـرد فـي صـنع التاريخ، وتخلخل القيم الأخلاقية والاجتماعـية، وتعقـد الحياة. وقد وجدت هذه المتغيرات صدىً لها في الرواية الغربية التي تغيرت نظرتها إلى التاريخ، فاحتقرته، وأنكرته، وألغت الشخصية، واسـتبدلت الـرقم بها، وحطمت خط السيرورة التاريخية، أي التسلسل الزمني للأحـداث،[4] ولكـن الرواية المعاصرة- على الرغم من تنكرها للتاريخ- لم

---

(1) الأدب والأنواع الأدبية، مجموعة من الباحثين، ص 128.

(2) مقالـة في الـنقد، ط1، غراهام هو، تر: محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق 1973، ص 71-72.

(3) الأدب والأنواع الأدبية، ص 131.

(4) يـنظر: الـرواية العربية والحداثة، د. محمد الباردي، ج1، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 1993، ص 213 وما بعدها.

تستطيع أن تتخلى عنه نهائياً، وأقصى ما فعلته هو أنها تحولت إلى معاناة التاريخ، بدلاً من كونها حليفة له، كما كان شأنها في الطور التقليدي.[1]

- المؤرخ والروائي: لا يستطيع المؤرخ- على الرغم من أنه يسرد أحداثاً- أن يكون روائياً، كما أن الروائي لا يستطيع أن يكون مؤرخاً، فكل واحد منهما يستقل بمهنته عن الآخر، ويختلفان في طريقة سرد الأحداث، فإذا كان المؤرخ يلتزم "الحقيقة"، فيسرد الأحداث كما شاهدها أو كما رويت له، فإن الروائي يعتمد التخييل في سرد الأحداث، فيحذف، ويضيف، ويقدم، ويؤخر. حتى الروائي الذي يكتب الرواية التاريخية ليس مؤرخاً، ولو أراد ذلك لالتفت إلى كتابة التاريخ على طريقة المؤرخين. إن ما يفعله الروائي الذي يكتب رواية تاريخية هو تقديم أحداث التاريخ في قالب قصصي، أي أنه لا يؤرخ، بل يتخذ التاريخ موضوعاً للسرد، ويخضع المادة التاريخية لطبيعة الفن الروائي، كالتخييل والحبكة Plot والتشويق.

إن طريقة جرجي زيدان في سرد أحداث التاريخ- على سبيل المثال لا الحصر- تتمثل باتخاذ التاريخ مادة للسرد، وإعمال الخيال في تقديم المادة التاريخية، بهدف خلق المتعة والتشويق، وشد القارئ إلى متابعة الرواية. ولعل خروج الروائيين الأوائل عن التمسك بالحقائق التاريخية في بعض الأحيان دليل على الفرق بين الروائي والمؤرخ من جهة، والرواية التاريخية والتاريخ من جهة أخرى.

- الفرق بين الرواية التاريخية وتوظيف التاريخ في الرواية المعاصرة:
يدل مصطلح الرواية التاريخية على أن "التاريخية" هنا صفة للرواية، تتحدد في ضوئها معالم الموصوف، أي أن الرواية تفقد خصائصها لصالح التاريخ الذي يهيمن بخصائصه على الرواية، ويطبعها بطابعه، على مستوى الشخصيات، ومادة السرد، والبيئة، وطريقة السرد، ولتوضيح الفروق بين توظيف التاريخ في الرواية التاريخية والرواية المعاصرة نجري مقارنة بين رواية جرجي زيدان "الحجاج بن يوسف"،[2] ورواية جمال الغيطاني "الزيني بركات".[3]

تتميز الشخصية في الرواية التاريخية بأنها لا تحيلُ إلا على ذاتها، أي أنها تبقى أسيرة تاريخيتها، وتظل بمعزل عن مشاركة القارئ الذي لا يجد قاسماً

---

(1) ينظر: الأدب والأنواع الأدبية، ص 129 وما بعدها.

(2) الحجاج بن يوسف، جرجي زيدان، المكتبة الأدبية، بيروت بلا تاريخ.

(3) الزيني بركات، ط1، جمال الغيطاني، وزارة الثقافة، دمشق.

مشــتركاً بينه وبينها. إن أبطال رواية "الحجاج بن يوسف" لجرجي زيدان: عبد الله الزبــير، وعــبد الملك بن مروان، والحجاج بن يوسف الثقفي، وسكينة بنت الحسين... شخصيات تاريخية لا تحيل إلا على ذاتها، وتبقى أسيرة الزمن الذي وجدت فيه. إنها لا تتطور بتطور الأحداث، بل هي شخصيات مكتملة النمو، لا تتبدل ولا تتغير. أما شخصية "الزيني بركات" في رواية جمال الغيطاني "الزيني بـركات" فهي شخصية تاريخية، نجدها في تاريخ ابن إياس "بدائع الزهور في وقـائع الدهـور"[1] باسـم "بـركات بن موسى"، وهو المحتسب في فترة حكم السـلطان "قونصـوه الغـوري" لمصـر، وهي شخصية مقربة من السلطان، ومخلصـة له. وقـد حافظ السرد الروائي على السمة الرئيسة المميزة لشخصية الزينـي بركات التاريخية، وهي قيامه بوظيفة الحسبة، ولكنه لم يلتزم الدقة في تقديمهـا، أي لم ينسخها، بل بنى عليها شخصية جديدة، تستمد من الماضي، ثم تقطع صلتها به. إن شخصية الزيني بركات لا تبقى أسيرة مرجعيتها التاريخية، بـل تتصـرف بالطـريقة التي يمليها عليها السرد الروائي، ومنطق الأحداث. وهكذا، تتحول الشخصية التاريخية إلى شخصية روائية، وتخضع لمنطق جديد، يمليه عليها الخطاب الروائي.

إذا كانـت الشخصية التاريخية لا تحيل إلا على ذاتها، فإن شخصية الزيني بـركات تخـتزل، مـن خلال تصرفاتها، وعلاقاتها، كل النماذج البشرية التي تمارس التسلط ضد فئات الشعب، وإذا كانت كتب التاريخ قد سكتت عن توضيح طبيعة العلاقة بين الزيني بركات وعامة الناس، فإن السرد الروائي سعى جاهداً لتوضـيح هـذه العلاقـة المبنـية على ثنائية الظاهر والباطن، القول والفعل، والمتمـثلة بإظهـار الـزهد والورع والتقوى والتواضع، وحب العدل، وإبطان الشـر، وحب الظلم، والتسلط، وممارسة العنف ضد الناس، لإرضاء السلطان، وتنفيذ تعليماته، وسياسته القمعية الاستبدادية.[2]

تسـتمد الـرواية التاريخية خصائصها من الخطاب الذي يراعي التسلسل الزمني في عرض الأحداث، فالأحداث في رواية "الحجاج بن يوسف" تسير في خـط تصـاعدي، له بداية ونهاية. أما رواية "الزيني بركات"- على الرغم من أنهـا تلتقي والأصل التاريخي، وهو "بدائع الزهور في وقائع الدهور"، في ذكر

---

[1] بدائع الزهور في وقائع الدهور، ط2، ج4، ابن إياس، تح: محمد مصطفى، القاهرة، 1960.

[2] مداد التاريخ وخطاب الرواية العربية ط1، مفيدة الزريبي، دار الأهالي، دمشق 1994، ص 72 وما بعدها.

الأعوام والسنين التي وقعت فيها الأحداث- فإنها لا تتقيد بالتسلسل الزمني، بل تعمد إلى تحطيمه، والخروج عليه، فثمة فواصل زمنية بين الأحداث، بالإضافة إلـــى البطء، والسرعة، والتسريع.[1] وإذا كان التاريخ تقدم إلى الأمام، فإنه في روايـــة "الزينـــي بركات" "تقدم، لكنه تقدم يحمل في طياته بعض التقاطعات مع الماضـــي".[2] إن مدخل الأحداث يبدأ بسنة 922هـــ ثم تتتابع الأحداث في خط تصاعدي، ولكنها تعود من جديد إلى عام 922هـــ.

إذا عاينا الخطاب الروائي في رواية "الحجاج بن يوسف" من زاوية طريقة السرد تبينت لنا هيمنة ضمير الغائب؛ فالراوي الذي يشبه إلى حد كبير المؤرخ يستخدم ضمير الغائب في سرد أحداث الرواية كلها. أما رواية "الزيني بركات" فقـــد تخلصت من هيمنة ضمير الغائب، باستخدام ضمائر متعددة، بهدف اكتناه أعمـــاق الشخصيات، وتقديمها من زوايا متعددة. إن الراوي الشبيه بالمؤرخ في رواية "الحجاج بن يوسف" يبقى خارج السرد، باعتباره لا يشارك في الأحداث، إنه يكتفي بسرد الأحداث فقط، مما يؤدي إلى فردية الرؤية على مستوى السرد، فـــي حيـــن نجد أن الرؤية السردية في رواية "الزيني بركات" تتميز بالتعددية، نتيجة وجود رواة متعددين يشاركون في الأحداث.[3]

إن الـــرواية التاريخـــية والرواية المعاصرة كلتاهما توظف التاريخ، ولكن الفـــرق بيـــنهما يكمـــن في طريقة توظيف التاريخ، فإذا كان الخطاب التاريخي يســـيطر علـــى الـــرواية التاريخية، ويطبعها بطابعه، فتبدو الشخصية سطحية، وذات بعـــد واحـــد، بالإضافة إلى الفردية التي تطبع الصيغة السردية، والرؤية السردية في الرواية التاريخية، فإن الرواية المعاصرة تخضع الخطاب التاريخي لسيطرتها، فتقدمه بطريقة جديدة، تتناسب وطبيعة الخطاب الروائي. وبناءً على ما تقدم، نوافق الدكتور سعيد يقطين على أن رواية "الزيني بركات" رواية غير تاريخية،[4] على الرغم من أن رائحة التاريخ تفوح منها على مستوى التشخيص واللغة، والمكان والزمان.

---

(1) ينظر تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، ص 138.
(2) مداد التاريخ وخطاب الرواية العربية، مفيدة الزريبي، ص 48.
(3) تحليل الخطاب الروائي، ص 384.
(4) تحليل الخطاب الروائي، ص 266.

1- إدخال النص التاريخي في الرواية:

ثمـة طريقـتان لإدخال النص التاريخي في الرواية، فإما أن يأتي النص التاريخي خارج السياق النصي، وإما أن يأتي داخل النص الروائي.

أ- خـارج السياق النصي: يرد النص التاريخي خارج السياق النصي في ثلاثة أشكال، فإما أن يأتي النص التاريخي في مقدمة الرواية، وإما أن يأتي في مقدمة الأجزاء والأقسام، وإما أن يأتي في الهوامش.

- **مقدمـة الـرواية**: عمد بعض الروائيين إلى تصدير رواياتهم بنصوص تاريخـية منـتزعة مـن كتب المؤرخين، ومن هؤلاء الروائيين الروائي الليبي إبراهـيم الكونـي الـذي صدّر روايته "التبر"[1] بنصين، أحدهما ديني، والثاني تاريخـي منتزع من كتاب "مملكة مالي" لابن فضل الله العمري، ويتحدث النص عـن مملكة بلاد مفازة التبر. ومن الواضح أن النص التاريخي الموظف يلتقي وعـنوان الرواية، وكأنه تمهيد لموضوع الرواية وأحداثها. أما الروائي سالم بن حمـيش فقد صدّر روايته "مجنون الحكم"[2] بجملة من أقوال المؤرخين، وكلها يصـف الحـاكم بأمر الله، الخليفة الفاطمي، الذي حكم مصر في القرن الرابع الهجـري، وذلك بهدف تلخيص موضوع السرد الروائي، وهو الكشف عن فترة حكـم الحـاكم بأمـر الله. ولعـل الدافع إلى توظيف أقوال المؤرخين وتصدير الـرواية بهـا، بالإضـافة إلى تلخيص موضوع السرد، هو توثيق المعلومات التاريخـية التـي يـدور حولهـا السـرد الروائي، بهدف إقناع القارئ بصدق المعلومـات التاريخية المسرودة، ويؤكد ذلك أن الكاتب وضع في آخر الرواية قائمـة بالهوامش والإحالات، والكتب التاريخية التي تم التخييل Imagination في ضوئها.

- **مقدمـة الأجـزاء**: قسم الروائي سالم بن حميش روايته "مجنون الحكم" إلى أربعة أبواب، يتناول كل منها جانباً من شخصية الحاكم بأمر الله، وقسم كل بـاب إلـى فصول أو أقسام، وصدر كل فصل بنص تاريخي يلخص الأحداث، ويـدل علـى أنها تستند إلى أصول تاريخية، فقد عرض في الباب الثالث لثورة "أبـي ركـوة" ضـد الخليفة الفاطمي "الحاكم بأمر الله"، من بدايتها إلى نهايتها، مسـتفيداً من المعلومات التاريخية التي سردها في تسلسل زمني متصاعد، يبدأ

---

(1) التبر ط3، إبراهيم الكوني، دار التنوير، بيروت 1992.

(2) مجنون الحكم ط1، سالم بن حميش، دار رياض الريس، لندن 1990.

بظهور أبي ركوة في قبيلة "بني قرة" في بادية "برقة" في الصحراء الليبية، وإعلانه الثورة علي الحاكم بأمر الله، وتوحيده القبائل بعد إبرام معاهدات الصلح بينها، وحصار برقة وفتحها، وانضمام قائد القواد "الحسين بن جوهر" إليه، ثم إلقاء القبض على أبي ركوة، وانتهاء ثورته.[1] وقد صدر الكاتب هذا الباب بمقطع من كتاب "الكامل في التاريخ" لابن الأثير، يتحدث عن ثورة أبي ركوة ضد الحاكم بأمر الله.

ب- داخل السياق النصي: يأخذ النص التاريخي داخل السياق النصي شكلين، فإما أن يحافظ على بنيته وشكله، وإما أن يتماهى بالسرد الروائي، ويصبح جزءاً منه.

- المحافظة على النص التاريخي في رواية "رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف": يرد النص التاريخي في النص الروائي أحياناً كما هو في المصادر التاريخية، أي أنه يرد على شكل بنية سردية مستقلة، محصورة بين قوسين صغيرتين. وهنا لا بد من قطع السرد الروائي لإدخال النص التاريخي الموظف الذي يأتي غالباً بوساطة الشخصية الروائية التي تستشهد بنصوص المؤرخين في معرض حديثها أو حوارها مع الشخصيات الأخرى. يقول البشير المورسكي بطل رواية واسيني الأعرج "رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف": "ترامى السؤال القديم إلي ليعيد إلى ذاكرتي وجه ماريانة، أيعقل أن تكون الأرض الأخرى أردأ من محاكم التفتيش؟؟؟ السؤال لم يكن وهمياً لأني سأتذكر فيما بعد كلاماً قرأته لصاحب نفح الطيب "المقري" حين كانت أول وآخر مدينة دخلتها بعد مأساة الكهف تحترق مثل لعبة كبيرة صنعت من التبن، "وتسلط عليهم الأعراب ومن لا يخشى الله تعالى في الطرقات، ونهبوا أموالهم، وهذا ببلاد تلمسان وفاس ونجا منهم القليل من هذه المعرة، وأما الذين خرجوا في ضواحي تونس فسلم أكثرهم، وهم لهذا العهد عمروا قراها الخالية وبلادها وكذلك بتطوان وسلا، ومتيجة الجزائر...".[2]

يتخلل السرد في رواية سالم بن حميش "مجنون الحكم" مقاطع بأقلام المؤرخين، وضعها الكاتب بين قوسين صغيرتين، وأشار إليها في ملحق الهوامش في آخر الرواية، ليؤكد للقارئ أن السرد المتخيل يستند إلى حقائق تاريخية، الأمر الذي يذكر بما صنعه رواد الرواية التاريخية، أمثال جرجي

---

(1)- مجنون الحكم، ص 113 وما بعدها.

(2) رمل الماية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ص 41.

زيـدان، ومعروف الأرناؤوط، وغيرهما، حين حرصوا على توثيق المعلومات التاريخية الموظفة في رواياتهم.[1]

وتـتفاوت المقاطع التاريخية الموظفة في رواية "مجنون الحكم"، من حيث طولهـا، فهـي تقصـر حـتى تبلغ كلمة واحدة، كما في قوله: "هو: من أجمع المؤرخـون علـى أن خلافته كانت "متضادة"، أو كلمتين كما في قوله: "سيرته عجيـبة"[2] وقـد تكون جملة، كما في قول الراوي: "وأفعاله مظلمة "تشيب لها النواصي"[3]، وقد تطول حتى تبلغ صفحة كاملة، كما في المقطع الذي يدل على تأجج مشاعر الخليفة الحاكم بأمر الله.[4]

- **تماهـي النص التاريخي مع النص الروائي:** قد يتماهى النص التاريخي مـع النص الروائي، كما في رواية هاني الراهب "ألف ليلة وليلتان"، ويرد هذا التماهي، غالباً، على لسان الراوي المحيط بكل شيء، الذي يستخدم ثقافته، وهو يـروي أحـداث الرواية، ونجد مثال ذلك في قول الراوي يصف حال "عباس"، وهـو عـائد مـن المهمة التي أوكلتها إليه الدولة، وهي القيام بتوعية الفلاحين بأهمـية الـثورة، وشـرح مـبادئها وأهدافها لهم: "تنطلق به السيارة على ستة الكيلومـترات المحجـرة المخـددة. هـذه هي الطريق، يتمتم متعاطياً شيئاً من الرمزية. وأبو لؤلؤة يكمن في موضع ما منها، بل هناك ألف أبي لؤلؤة".[5]

يشـير المقـبوس السابق إلى حادثة مقتل عمر بن الخطاب رضي الله عنه علـى يـد أبـي لؤلؤة الخارجي الذي كمن له بعد خروجه من المسجد، وطعنه بخنجر مسموم، ولكن النص التاريخي يتداخل مع السرد الروائي بحيث تصعب علـى القارئ معرفته. ومن الواضح أن الراوي يقيم مشابهة بين ما حدث لعمر ابـن الخطاب (رض)، وبين ما يمكن أن يحدث لعباس الذي يدعو الفلاحين إلى فهم الثورة، والإيمان بها، ويشرح لهم مبادئها.

إذا كـان بعـض الروائييـن قد وجد أنه من الضروري توثيق المعلومات التاريخـية الموظفـة فـي حال نقل النص التاريخي بحرفيته إلى الرواية، فثمة روائـيون لـم يجـدوا ضرورة لذلك في حال كون النص التاريخي متماهياً مع

---

[1] تحولات السرد، د. إبراهيم السعافين، ص 35 وما بعدها.
[2] مجنون الحكم، سالم بن حميش، ص 11.
[3] المصدر نفسه، ص 11.
[4] المصدر نفسه، ص 44-45.
[5] ألف ليلة وليلتان، ص 123.

النص الروائي. إن النص التاريخي المتماهي في السرد الروائي يصبح كلام الشخصية الروائية التي تسرد أحداث التاريخ، إما بوصفها شاهدة عليها، كما في رواية واسيني الأعرج "رمل الماية"، حيث وردت أحداث التاريخ على لسان شخصيات تاريخية عايشت فترة الأحداث، وإما بوصفها شخصية مثقفة اطلعت على أحداث التاريخ، كما في رواية أميل حبيبي "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل"، حيث سرد "المعلم" في حواره مع بطل الرواية، بشكل موجز، تاريخ مدينة عكا.[1]

2- تحويل السرد التاريخي إلى سرد روائي:

يقتضي تحويل السرد التاريخي إلى سرد روائي إحداث تغيير في الخصائص المميزة للسرد التاريخي، وهذه الخصائص هي:[2]

أ- هيمنة صيغة الفعل الماضي.

ب- سرد الأحداث على أنها شيء مضى وانتهى.

ج- مراعاة التسلسل الزمني للأحداث

د- هيمنة ضمير الغائب

هـ- عدم مشاركة الراوي/ المؤرخ في الأحداث.

<u>أ- الانتقال من الزمن الماضي إلى الماضي المستمر في رواية واسيني الأعرج "رمل الماية":</u> إذا كان السرد التاريخي يتميز بهيمنة صيغة الماضي، وسرد الأحداث بوصفها شيئاً مضى، فإن السرد الروائي يتميز بأن الزمن فيه منفتح على الحاضر، أي أن الماضي يصبح ماضياً مستمراً. ويتحقق استمرار الماضي في الحاضر من خلال ربط الماضي بالحاضر، والحاضر بالماضي، في إطار علاقة جدلية تجمع بين الزمنين. ولعل أصدق مثال على انفتاح الماضي على الحاضر، واستمرار الماضي في الحاضر هو ما نجده في رواية "رمل المابة، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"، من تأكيد أن ما حدث في الماضي يحدث الآن، وأن التاريخ يعيد نفسه: "منذ أكثر من أربعة عشر قرناً وهو يكرر نفس اللغة ونفس الحركة بالأيدي التي لا تعرف إلا تلويحة التهديد".[3]

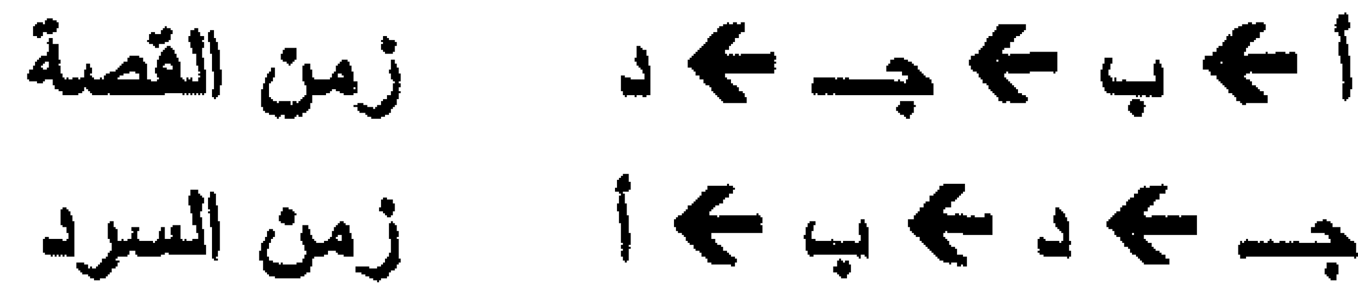
---

[1] الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، أميل حبيبي، ص 75-76.

[2] ينظر تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، ص 134، 262، 368.

[3] رمل المابة، واسيني الأعرج، ص 115.

ب- تكسر التسلسل الزمني "الانتقال من زمن القصة إلى زمن السرد" في رواية "رمل الماية": يعد التسلسل الزمني للأحداث أهم خصائص السرد التاريخي، إذ يكفي أن نضع الأحداث في تسلسل زمني حتى نحصل على سرد تاريخي،[1] وتجري الأحداث في السرد التاريخي وفق زمن تسلسلي منطقي، يتألف من بداية ووسط ونهاية، أما الأحداث في السرد الروائي فلا تخضع للتسلسل المنطقي الذي يحكمها في العالم الخارجي، بل تخضع لمنطق السرد الروائي الذي يتلاعب بالزمن، فيقدم ويؤخر. وهكذا، فإننا نميز بين زمنين: زمن القصة الذي يخضع للتسلسل المنطقي للأحداث، وزمن السرد الذي لا يخضع لهذا التسلسل، ويمكن أن نستعين بالخطاطة التي وصفها الدكتور حميد لحمداني للتميز بين زمن القصة وزمن السرد[2].



ولتوضيح طريقة الانتقال من السرد التاريخي إلى السرد الروائي، عبر الانتقال من زمن القصة إلى زمن السرد نقارن بين طريقة تسلسل الأحداث في الوحدة السردية المتعلقة بسيرة حياة "الحلاج" في النص التاريخي والنص الروائي في رواية "رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف". تجري أحداث حياة الحلاج في السرد التاريخي على الشكل التالي:

1- اتهام السلطة للحلاج بالكفر والإلحاد والمروق على الدين.

2- القبض عليه، وهو في مدينة (سوس).

3- محاكمته وتوجيه الاتهامات ضده.

4- الحكم عليه بالصلب وتحريق جثته.

5- ما حدث أثناء صلبه.

6- إحراق جثته وذر رمادها في نهر دجلة.

أما السرد الروائي فلا يتقيد بالتسلسل المنطقي للأحداث، وإنما يتلاعب بها، فيقدم ويؤخر، ويتصرف في المادة التاريخية، وتسلسلها كما يشاء؛ فالوحدة السردية المتعلقة بالقبض على الحلاج ترد متأخرة عن موقعها في السرد

---

(1) مفهوم التاريخ ط1، د. عبد الله العروي، المركز الثقافي العربي، بيروت 1992، ص 75.

(2) بنية النص السردي، د. حميد لحمداني، ص 73.

التاريخي.[1]

ج- التنويع في الضمائر في رواية "مجنون الحكم": يستخدم المؤرخ، في سـرد أحـداث الـتاريخ، ضـمير الغائب فقط، ويكتفي بأن يكون شاهداً على "الأحـداث"،[2] ويقـبع خارج السرد، ولا يشارك في الأحداث التي يرويها. وقد لاحـظ سعيد يقطين أن الرؤية السردية في الخطاب التاريخي، ممثلاً هنا بكتاب "بدائـع الـزهور في وقائع الدهور" لابن إياس، تتميز بشكل سردي واحد، هو "البرانـي الحكي، على اعتبار أن الراوي/ المؤرخ لا يشارك في القصة أو في مادة حكيه"، كما تتميز بصوت سردي واحد، "على اعتبار أن ما يسرده الراوي مـن أحـداث وأخـبار هـو فـي الوقت نفسه مبئرها، وهو يبئرها من الخارج".[3]

أمـا السـرد الروائـي فينوع في الضمائر، لأن الرؤية السردية فيه تتميز بـالعمق والولـوج إلى أعماق الأشياء. إن سالم بن حميش في روايته "مجنون الحكـم"، لـم يكتفِ بأقوال المؤرخين عن الحاكم بأمر الله فحسب، بل ترك هذه الشخصية تتحدث وتقدم نفسها للقارئ، بوساطة ضمير المتكلم: "أنا الحاكم بأمر الله قـد أمـرتكم بسـبب السلف على أبواب الشوارع والمساجد، وبكتابة السب بالأصـباغ على حيطان الحوانيت والصحراء والمقابر، وأمرت عمالي بالسب في ولاياتهم.والآن أنهاكم عن ذلك نهياً".[4]

3. توظيف أحداث التاريخ:

تنقسم الأحداث والوقائع التاريخية التي وظفتها الرواية العربية إلى قسمين، أولهمـا: أحـداث السـقوط، حيـث يعم الظلم والاستغلال، وتنتشر الفتن على المسـتوى الداخلـي، ويـتعرض المجتمع إلى هجمات الأعداء والهزائم على المسـتوى الخارجـي. أمـا ثانـيهما فهـو أحداث النهوض، حيث يعم العدل والمساواة بين أفراد المجتمع، ويحقق الشعب النصر على الأعداء.

أ ـ توظيف أحداث السقوط في رواية "رمل المابة، فاجعة الليلة السابعة

(1) رمل المابة، واسيني الأعرج، ص 126 وما بعدها.
(2) تحليل الخطاب الروائي، ص 264.
(3) تحليل الخطاب الروائي ص 369.
(4) مجنون الحكم، سالم بن حميش ص 40.

بعد الألف":

تسرد رواية واسيني الأعرج "رمل المابة، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" أحـداث السـقوط في التاريخ العربي، التي تبدأ ــ بحسب رأي الراوي ــ من الخليفة عثمان بن عفان "رض"، وتنتهي بالعصر الحديث الذي يشهد تسلط "بني كلبون" علـى الـبلاد. وتعرض رواية (رمل الماية) لإجهاضات المحاولات الـثورية التـي قـام بها أبو ذر الغفاري وابن رشد، بالإضافة إلى سرد أحداث سـقوط غـرناطة، والتعذيب الذي تعرض له الناس على يد محاكم التفتيش في الأندلـس، بعـد سـقوط الحكم العربي. لقد وظفت رواية "رمل الماية" أحداث السـقوط في التاريخ العربي لتؤكد أن الحاضر المعيش؛ حاضر جملكية "نوميدا أمدوكـال"، لـيس إلا امـتداداً للـتاريخ العربي في جانبه المظلم؛ جانب القهر والاسـتغلال والظلـم والتسـلط. إن قامة الحاكم الرابع عثمان بن عفان ﷺ ــ بحسـب رأي الـراوي ــ تشـبه قامـة ملـوك هذا العصر[1]، ويقول البشير المورسـكي، بعـد سماعه قصة سيدنا الخضر من الراعي: "ما الذي تغير من الزمـن القديم حتى الآن. ما الفرق بينه وبين محاكم التفتيش المقدس في وظيفة المـوت التـي يمارسها كل واحد؟؟؟ إيزابيلا كانت لا تتنفس إلا روائح الموت، فرديناند كان ينام على جلود المارانوس والمورسكيين.

ما الذي تغير ؟؟؟ نفس الأقاصيص ونفس الأحجيات ونفس العقلية الخائبة. بين غرناطة ونوميدا أمدوكال خيط من الدم خطه محمد الصغير".[2]

وإذا كـان أبو عبد الله، محمد الصغير، باع غرناطة للقشتاليين، لقاء جسد إيزابـيلا والقتشـاليات، فإن الحاضر ليس بأفضل من الماضي، وما حدث في الماضـي يستمر في الحاضر، فها هي البلاد تسلم من جديد في العصر الراهن لبنـي كلبون، ولا يختلف الحكيم شهريار بن المقتدر بالله، حاكم جملكية نوميدا أمدوكـال عن أجداده، فهو خائن مثلهم، وصورة طبق الأصل عنهم. إنه عميل للأجنبي، يضلل الشعب، ويزيف الحقائق. إن ما شهده الماضي من صراع على السلطة بين الآباء والأبناء والأحفاد يستمر في الحاضر، فيقتل "قمر الزمان" أباه شـهريار بـن المقتدر بالله، ويعتلي العرش بمساعدة الأجانب. وقد عبر البشير المورسـكي عـن الفـترة المظلمـة في التاريخ العربي بقولـه: "كان يصرخ "الحـلاج"، وكـانوا يبيعون البلاد للأتراك والفرس. قالوا: خذوا البلاد وأعطونا

---

(1) رمل المابة، واسيني الأعرج ــ ص 37.

(2) المصدر نفسه ص 58-59.

الذهب والكرسي والغلمان، ولا تخلعوا عنا الحكم، لكنهم في لحظة الهوس بدؤوا يـأكلون رؤوسـهم الواحـد تلو الآخر. المعتصم، المتوكل، المنصور قتل أباه، واعـتلى الكرسـي، وانـتهى مسـموماً، المستعين، المهدي، والمعتمد الموفق والمعتضـد والمقـتدر أحد الأجداد الذي ما زال دمه يسير في وجوه هذا الزمن الأرقـط. فـي قلب كل واحد منهم المقتدر القاهر الأهوج الذي انتهى في كيس قمامـة. تركوهم يتقاتلون ليرموهم في أقرب مزبلة على أطراف بغداد وأشعلوا الـنار فـي المدينة والعباد. القلة التي صرخت في المدينة نفيت خارج السور، وقتلت في الفلوات دهساً بالجياد، أو دفنت حية، عارية، أو صلبت".(1)

وقـد استحضر الكاتب ـ لإظهار امتداد الماضي إلي الحاضر ـ شخصية عاشـت في الماضي، وجعلها تعيش في الحاضر، مستفيداً من قصة أهل الكهف التي اتخذها أداة فنية لتحقيق غايته.

<u>ب ـ توظـيف الفترات الإيجابية في التاريخ العربي في رواية "ألف ليلة وليلتان":</u>

تضـمنت رواية هاني الراهب "ألف ليلة وليلتان"، بعض المواقف الإيجابية فـي التاريخ العربي، بهدف المقارنة بين الماضي المجيد، والحاضر القاتم. وقد عمـد الروائي إلى وضع وحدة سردية تنتمي إلى الماضي، وأخرى تنتمي إلى الحاضـر، وتـرك للقارئ أن يستنتج الفرق بين الماضي والحاضر: "في بهمة اللـيل شـاهد الخليفة امرأة تحرك محتويات قدر يتصاعد منها البخار، وأطفالها الـثلاثة يـبكون حولها. "لماذا يبكي أطفالك يا امرأة؟" سألها. "جوعاً قالت ولم تلتفت. "وماذا في قدرك هذا" "حجارة وماء". صرخ الخليفة بصوت عظيم "ويل لعمر من امرأة كهذه يوم القيامة".(2)

"في المدخل يلمح جسداً متمدداً، ينتبه بسرعة إلى حمار أبيض مربوط إلى دولابين توازيا حول برميلي قمامة. يستدير نحو الشاب الغافي: جسم تمدد على قطعتـي كـرتون كبيرتين، ورأس أشعث الشعر التصق خده ببلاط العتبة. ليس تحـته فـراش، ولا فوقـه لحـاف، قميص وبنطال مرقع وقدمان اختفتا تحت مكنسة"(3).

---

(1) رمل الماية، واسيني الأعرج ص 131.

(2) ألف ليلة وليلتان، هاني الراهب ، ص 14.

(3) المصدر نفسه، ص 15.

إذا كان النص الأول المنتمي إلى الماضي يدل على اهتمام الخليفة بشؤون الرعية، وخروجه ليلاً لتفقد أحوالهم، فإن النص الثاني يسرد جانباً من الحاضر القاتم، ولكنه يغيّب الحاكم الذي لم يعد يهتم بالشعب، ولا يعرف شيئاً عن عذابه وآلامه.

ويلمح الراوي إلى ما جرى بين الأمير جبلة بن الأيهم ورجل من عامة الناس، واحتكامهما إلى الخليفة الذي حكم للرجل الفقير، وطالبه بأن يقتص من الأمير. وقد أورد الراوي هذه الحادثة التاريخية ليشير إلى المفارقة بين الماضي والحاضر، فإذا كان الخليفة قد ساوى بين الأمير والفقير، فإن ثمة بوناً شاسعاً بين عامل التنظيفات الذي ينام على فراش كرتوني، وبين السادة الذين "يضعون ربطات العنق كما توضع الأرسان حول رؤوس الحمير".[1]

ويعقد الراوي مقارنة بين وضع المرأة في الماضي، ووضعها في الحاضر، مبيناً أن حالها كانت أفضل من حالها اليوم: "في الزمان الأول كان الشعراء يمتدحون المرأة المترفة. نؤوم الضحى، المتحركة بتثاقل وكأنها لا تتحرك. وفي الزمان الأول قامت الحرب لأن امرأة صاحت "وامعتصماه!".. أما الآن، فلا الشعراء، ولا غيرهم يمتدحون أية امرأة. إنها تغطس عملاً في البيت ويلتعن أبوها تعباً".[2]

إن الوحدات السردية الدالة على الجوانب الإيجابية في التاريخ العربي تأتي في إطار تطلع الذات التي تعاني انكسار الحلم في الحاضر، إلى استعادة الماضي المجيد، واستبداله بالحاضر القاتم. إن الإشادة بلحظة تاريخية كان فيها العرب ينتخبون الخليفة تأتي في السرد الروائي بوصفها لحظة تاريخية تتمنى الذات عودتها من جديد، بعد أن زيف الحاضر الانتخابات العمالية والنقابية والنيابية[3].

ويرد الماضي المجيد الذي يصر السرد الروائي على استحضاره في الرواية بوصفه حلماً يراود الجيل الجديد، ويذكرهم بما كان عليه أجدادهم من قوة وأخلاق حميدة، وقد وصف الراوي العالم بكل شيء حلم الجيل الجديد باستعادة تلك اللحظات المشرقة في التاريخ العربي، ووضح تمزق هذا الجيل بين حاضر قاتم يعيشه، وماض مجيد يحلم به: "هؤلاء المتسولون أمام عتبات

(1) ألف ليلة وليلتان، هاني الراهب ص 15.
(2) المصدر نفسه، ص 60.
(3) المصدر نفسه ص 152 وما بعدها.

الــتاريخ. يمتطــيهم الجــوع فيمــتطون الحلم: تحملهم أراجيحه عالياً فيفتحون أفواههــم للمــن والســلوى، ثم تهبط بهم نحو الأرض لينفذ في مسامهم الغبار والرمل فترفعهم إلى الخلف، تعيدهم إلى ذلك الأعرابي الذي احتال على فارس في قلب الصحراء. فسلبه حصانه وهم بالرحيل، فناداه الفارس، وتوسل إليه: إذا ســألك الــناس فلا تقل إنك سلبتني حصاني وإنما أعطيتكه، لئلا تموت المروءة بينهم".[1]

4. أشكال ظهور الشخصية التاريخية في الرواية:

ثمــة ثلاثــة أشكال لظهور الشخصية التاريخية في النص الروائي، وهذه الأشكال هي:

أ ــ الاســتدعاء بالاسم: أي ذكر اسم الشخصية التاريخية في سياق السرد الروائــي، كمــا فعل ــ هاني الراهب ــ على سبيل المثال، لا الحصر ــ في روايــته "ألــف ليلة وليلتان" حين أشار إلى الخليفة عمر بن الخطاب، وأبي لؤلــؤة الخارجــي، وكذلك فعل الشيء نفسه واسيني الأعرج في روايته "رمل المايــة، فاجعــة اللــيلة الســابعة بعد الألف"، التي عجّت بأسماء الشخصيات التاريخــية، كشخصــيات أبي ذر الغفاري، ومعاوية بن أبي سفيان، وعثمان بن عفان.....

ب ــ الاســتدعاء بــأقوال الشخصيات التاريخية: وهي الطريقة الشائعة، فكثــيراً مــا عمد الروائيون إلى سرد أقوال الشخصيات التاريخية، ولاسيما تلك الأقــوال الشــهيرة ا لتي تحتل حيزاً كبيراً في ثقافة القراء، وهذا ما يظهر في رواية واسيني الأعرج "رمل الماية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"، حيث أعاد الروائــي ســرد أقــوال الشخصــيات التاريخــية، كشخصية أبي ذر الغفاري، وشخصــية الحــلاج، وغــيرهما.. والملاحــظ أن ثمــة طريقتين لسرد أقوال الشخصــيات التاريخية، فإما أن ترد في السرد بحذافيرها، كما هي في الأصل التاريخي، وهنا يستخدم الكاتب التنصيص، فيضع كلام الشخصية التاريخية بين قوســين صغيرين، وإما أن ترد أقوالها متداخلة مع السرد الروائي، عن طرائق الراوي الذي يسرد ما قالته الشخصية التاريخية.

ج ــ الاســتدعاء بــالفعل: أي ذكــر الشخصية التاريخية من خلال فعل

---

(1) ــ ألف ليلة وليلتان، هاني الراهب ص 101.

اشـــتهرت بـــه، فأبو لؤلؤة الخارجي يذكر في رواية "ألف ليلة وليلة" من خلال الفعــل الذي عرف به، وهو قتل الخليفة عمر بن الخطاب ﷺ، وأشار الروائي صـــلاح الديـــن بوجاه إلى شخصية الحجاج من خلال ما اشتهرت به من رمي الكعبة بالمنجنيق[1].

5. أشكال تقديم الشخصية التاريخية:

فـــي روايتـــي "مجنون الحكم" و"رمل الماية": تخضع الشخصية التاريخية الموظفـــة لمـــنطق الســـرد الروائي وخصائصه، فتصبح شخصية روائية كأي شخصية أخرى، ويتم تقديمها بثلاث طرائق، فإما أن تقدم بوساطة الراوي، وإما أن تقدم بوساطة الشخصيات، وإما أن تقدم بوساطة نفسها.

أ ـــ بوساطة الراوي "استخدام ضمير الغائب":

يـــتولى الراوي في رواية سالم بن حميش "مجنون الحكم"، سرد الأحداث، وتقديم شخصية الحاكم بأمر الله، ويؤدي الراوي هنا دور المؤرخ، فيؤرخ لفترة تاريخـــية مـــا، ويقدم الشخصيات مستخدماً ضمير الغائب: "هو من ألهه دعاته، وقـــالوا بـــنزول الآيـــة العاشـــرة من سورة الدخان بظهوره، وساروا مأذونين ومتكالبيـــن، فـــي سبل جذب النفوس إليه، وعقد العهود والمواثيق على الإيمان بمطلـــق عصـــمته وحلـــول اللاهـــوت في ناسوته، وظلوا بين التخفي والتجلي ينظمون المجالس والأسلاك، ويضعون الرسائل والوثائق...".[2]

يـــؤدي اســـتخدام الراوي لضمير الغائب إلى تقديم الشخصية التاريخية من وجهـــة نظر غريبة عنها، وهذا يعني أن التجني على الحقيقة يبقى احتمالاً قائماً لـــدى المتلقي الذي يراوده الشك حول صحة المعلومات المقدمة عن الشخصية التاريخية، ولذا وثّق الكاتب المعلومات التاريخية، فأكثر من الهوامش والإحالات إلـــى المصادر التاريخية من جهة، وعمد إلى استخدم ضمير المتكلم، فأوكل إلى شخصية "الحاكم بأمر الله"، مهمة السرد من جهة أخرى.

ب ـــ بوســـاطة الشخصـــيات "استخدام ضمير المخاطب": يستخدم ضمير المخاطـــب فـــي حالتيـــن، أولاهما رفض الراوي الإفصاح عن الكلام المتعلق

---

(1) ـــ مدونـــة الاعترافات والأسرار في ضبط ما أثر عن أبي عمران من أخبار وبحاشيتها كتاب المجالس والحلقات لنجيه الراوية أبي اليسر بن حسن بن علي ط1، صلاح الدين بوجاه ـــ دار سراس، تونس 1985، ص 27.

(2) ـــ مجنون الحكم، سالم بن حميش ص12.

بالشخصـــية، أو عدم قدرته على الإدلاء به، وثانيتهما كذب المتكلم، أو محاولته إخفاء شيء ما، أو عدم معرفته ما حدث له.[1]

لقـــد استخدم واسيني الأعرج في روايته: "رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعـــد الألف"، الحلم لاستحضار الشخصيات التاريخية، فدفع بطل الرواية "البشير المورســـكي"، إلى الكهف، وهناك جعله ينام فترة طويلة من الزمن، حلم خلالها بـــأحداث الســـقوط فـــي التاريخ العربي، منذ نفى أبي ذر الغفاري إلىصحراء الـــربذة، وحتى صلب الحلاج، وبالإضافة إلى ذلك قام البشير المورسكي بسرد ماحدث له في الأندلس حتى خروجه منها، ولجوئه إلى الكهف.

وقد استخدم الراوي ضمير المخاطب لسببين: أولهما عدم معرفة صاحب الحكايـــة بمـــا حـــدث له، فقد ظل البشير المورسكي يسرد حكاية خروجه من الأندلـــس، مستخدماً ضمير المتكلم، حتى تقاذفته الأمواج، ورمته على الشاطئ فـــاقد الوعـــي، فـــتوقف عن السرد، وسرد له الراوي ما حدث له بعد ذلك. أما "الحـــلاج" فيخاطـــبه الـــراوي، موضحاً له ما يجهله: "وظللت يا شيخنا تنزف. ســـتون ربـــيعاً مرت عليك وأنت تموت وتحيا، بل قروناً[2]، نامت في ذاكرتك، وأنـــت تـــنزف، وتـــنزف، بقيت مصلوباً على خشبة، عروقك، مسّت الأرض، فدخلـــتها إلـــى الأعمـــاق، دمك منذ ذلك الزمن لم يجف أبداً. بقي الصفاء يملأ عينـــيك".[3] وثانـــيهما الرغبة في سرد الحقيقة التي زيفها الوراقون ومؤرخو الســـلاطين والملـــوك، فالراوي هنا يشبه ــ كما يقول ميشال بوتور ــ المحقق البوليســـي الذي يجمع كل المعلومات المتعلقة بشخص ما، ليواجهه بها،[4] وهذا مـــا فعلـــه "البشير المورسكي"، الذي اتهم الوراقين وكتاب الدواوين، من أمثال الطـــبري بتزييف الحقيقة، ثم راح يسرد الحقيقة مستخدماً ضمير المخاطب الذي يزيل الشك، ويثبت الحقائق، ويتيح مواجهة الشخصيات التي غيبها الزمن.

<u>ج ــ بوســـاطة الشخصية التاريخية نفسها "استخدام ضمير المتكلم":</u> إذا كـــان المؤرخ، في حديثه عن الشخصية التاريخية، يستخدم ضمير الغائب الذي يغيب الشخصية ويقدمها من خلال وجهة نظر غريبة عنها، فإن بعض الروائيين

---

(1) بحـــوث في الـــرواية الجديـــدة ط2، ميشال بوتور ، تر: فريد أنطونيوس ــ دار عويدات ، بيروت 1982، ص 69.

(2) كذا في الأصل الصحيح قرون.

(3) رمل الماية، واسيني الأعرج، ص 141.

(4) ينظر بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور، ص 69

سمح للشخصية التاريخية بالكلام والحوار مع الشخصيات الأخرى، وبتقديم تاريخها بنفسها، فظهرت الشخصية التاريخية في السرد الروائي، وهي تتحدث بضمير المتكلم، ونجد مثالاً لذلك في رواية واسيني الأعرج: "رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"، حيث تحدث "أبو ذر الغفاري" عن حياته، وسرد جزءاً من تجربته، وما حدث له في محنته مع الخليفة عثمان بن عفان، ومعاوية بن أبي سفيان.

وقد جاء استخدام ضمير المتكلم في سرد أحداث سقوط أبي ذر الغفاري متناسباً ومبدأ السرد الروائي، وهو سرد ما سكت عنه المؤرخون وكتاب السلاطين والملوك، لذا فإن ما يسرده أبو ذر الغفاري، لا يعرفه أحد غيره، ويجهله الراوي نفسه "البشير المورسكي"، الذي لا يعرف بالتأكيد، ما حدث لأبي ذر الغفاري، وهو يعاني الموت في صحراء الربذة التي نفي إليها: "أول ليلة من هذا الجحيم قضيتها في خباء مهلهل، منصوب على تل الربذة، بجوار نخلة مغبرة ظلت تنحني حتى ظللتني عن آخري، أنا وزوجتي، وابنتي عمارة وابني ذر، الغِيمات القليلة التي غطت رؤوسنا طوال الرحلة، بدأت تموت عطشاً وجوعاً لم يكن موت الرمال أرحم من عذاب الخليفة الرابع، والحاكم الذي خرج من تحت إبطه المعرق. خيط الشمس القاسي أضعف دقات القلب عواء الذئاب تكاثر حتى فرض ألفته علينا زاد أنين عمارة، فقدت ملامحها ولم يبق حياؤها الذي لم يجد وجهاً يستقر عليه. إشراق الشمس تجاوز شكله العادي. خيوط الاحتراق تبلل الجسد بالغار، والعرق. طلبت ماء. نفذ[1] الماء يا ابنتي، نتوهم فقط يا عمارة فالله لن يتخلى عن محبيه.

لكن الله الذي عرفناه في زمن الهدنة لم نره لحظات الشدة. كان ينام مثل أية عملة ضعيفة في جيب الحاكم الرابع. يحركه، يشنشنه، يداعب أوهامه وفضوله، فالله يا عمارة القلب كان مع الأقوى، وكنا الضعفاء. لم تبق أمامنا إلا مقاومة الموت الرخيص ماء... ماء... ماء... لم يبق شيء منه يا ابنة بنت الرفيعة، سقطت، وضعتها على كتفي.. مشيت، لكن قساوة رمال الربذة ازدادت سواداً. كانت وردة برية مليئة بالعطور ونوار البوادي، فأصبحت تربة، حفرت القبر بأظافري وسجيتها مثل وردة قطعتها يد قوية، لم يطل بي الزمن كثيراً، حتى واريت أخاها في حفرة بذلت مجهوداً مضاعفاً لإتمامها بسبب الوهن أخرجت الحصى والحجر حتى لا تؤذي جسده النحيف صخور الربذة السوداء،

---

(1) كذا في الأصل، والصحيح نفد.

لـم أكـن أعلـم أن الشمس كانت تحفر قبورنا جميعاً، وأن الحجارة التي كنت أرمـي الذئـاب بهـا أصبحت عزيزة حين لم أجد شيئاً أتوسده سوى الرمال الحارقة"[1].

إن المقـبوس السـابق المـروي بصيغة ضمير المتكلم يشير بوضوح أن الراوي "البشير الموريسكي" لا يستطيع استخدام ضمير الغائب، لأنه يجهل كثيراً من المعلومات التي لا يعرفها إلا صاحب القصة نفسه.

يؤدي استخدام ضمير الغائب إلى الفصل بين ما مضى وما هو حاضر[2]، وبـناءً علـيه تصبح الشخصية التاريخية شخصية منتمية إلى زمن مضى دون رجعـة، زمـن منقطع عن الحاضر انقطاعاً كاملاً، أما استخدام ضمير المتكلم فمـن شـأنه أن يقـرب بيـن الزمنين، الماضي والحاضر، ويجعل الشخصية التاريخية شخصية حية، تغادر الزمن الماضي، لتعيش في الحاضر من جديد.

إن اسـتنطاق الشخصـية التاريخـية في رواية "رمل الماية، فاجعة الليلة السـابعة بعد الألف"، ودفعها إلى الكلام، جاء تعبيراً ودليلاً على ما أكده السرد الروائـي، من استمرار الماضي في الحاضر، فما حدث في الماضي يحدث في الحاضـر، والسـلاطين والأمـراء والحكـام السابقون يخرجون من قبورهم، ويعـودون إلـى الحياة في شخص الحاكم الجديد. بالإضافة إلى ما سبق ساهم اسـتخدام ضمير المتكلم في تقديم الشخصية التاريخية في الكشف عن أعماقها، وسـبر أغوارهـا، فأبو ذر الغفاري كشف عن مشاعره وأحاسيسه حين عرف مضـمون الرسـالة التـي وجهها الخليفة عثمان بن عفان إلى معاوية بن أبي سفيان:

"تأملـت رسـالة الخلـيفة ، كانت تقول: احمل أبا ذر على أغلظ مركب وأوعـره ثـم ابعـثه مع من ينخس به نخساً عنيفاً، حتى يقدم به علي. صارت الدمعـة فـي: العين يأساً، واليأس قارب في صلبه الحجر، والحجر تفتت حتى صار تربة، والتربة صارت ذرة".[3]

---

(1) رمل الماية ، ص 34.
(2) ينظر بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور، ص 66.
(3) رمل الماية، ص 31.

6. تحويل الشخصية التاريخية إلى شخصية روائية:

"الـتحولات ــ فياض" "رمل الماية": أخضع الروائيون الشخصية التاريخية لخصائص السرد الروائي، وحولوها إلى شخصية روائية، من خلال:

أ ــ استنطاق الشخصية التاريخية، أي دفعها إلى الكلام، باستخدام ضمير المتكلم، كما فعل خيري الذهبي في روايته "التحولات ــ فياض"، حين استخدام لعبة المسرح، فدفع بعض شخصيات روايته إلى تقمص بعض الشخصيات التاريخية، كشخصية هارون الرشيد، وشخصية صلاح الدين الأيوبي.(1) لقد ساهم استنطاق الشخصية التاريخية في كسر حاجز الزمن، والتقريب بين الماضي والحاضر، فإذا بالشخصية التاريخية تغادر ماضيها لتعيش في الحاضر.

ب ــ الكشف عن أعماق الشخصية التاريخية، وسبر أغوارها، وسرد ما لا يستطيعه السرد التاريخي. وذلك باستخدام ضميري المتكلم والمخاطب، في تقديم الشخصية التاريخية.

ج ــ دفع الشخصيات التاريخية إلى الحوار فيما بينها، وكأنها شخصيات روائية، فأبو ذر الغفاري، في رواية "رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"، لواسيني الأعرج، يحاور كلاً من عثمان بن عفان، ومعاوية بن أبي سفيان.(2)

7. نماذج الشخصية التاريخية:

لا توجد أحداث من دون شخصيات تقوم بها، وقد اهتمت الرواية العربية المعاصرة بالشخصيات التاريخية في سردها لأحداث التاريخ، وتعددت نماذج الشخصيات التاريخية تبعاً لتعدد الأحداث التاريخية الموظفة، فثمة شخصيات تاريخية مثلت التحدي والمواجهة، والنضال ضد قوى الظلم والقهر، وثمة شخصيات مثلت الحاكم الضعيف، أو المستبد، وثمة شخصيات مثلت الحاكم العادل.

أ ــ نموذج المناضل في روايتي "رمل لماية"، و"عرس بغل": وظفت رواية واسيني الأعرج: "رمل المايـة، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"،

---

(1) التحولات، الفياض، خيري الذهبي ــ اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1990، ص 229، وما بعدها.
(2) رمل الماية، ص 23 و26.

شخصيات أبي ذر الغفاري، الحلاج، وابن رشد، وركز السرد الروائي الاهتمام علـــى تحـــدي هذه الشخصيات للسلطة، ومحاولاتها إقامة العدل، وإنهاء الظلم، وتأليـــب الشعب ضد السلطة، وبين أيضاً ما تعرضت له هذه الشخصيات على يدي السلطة من تعذيب ونفي. إن أبا ذر الغفاري يبدو في السرد الروائي بطلاً، وثائـــراً ضد السلطة، ممثلة بمعاوية بن أبي سفيان الذي انحرف، في رأي أبي ذر، عـــن جـــادة الصواب، والطريق القويمة، وتعاليم الإسلام، وجوهره، حين استأثر لنفسه بأموال المسلمين.[1]

ويمكـــن أن نفسر اهتمام الرواية العربية المعاصرة بالشخصيات التاريخية التـــي اخـــتارت المواجهـــة والتحدي، والنضال ضد السلطة، برغبة الروائيين بإســـقاط تـــاريخ هـــؤلاء الثوريين على الحاضر، الذي هو أحوج مايكون إلى شخصيات ثورية تواجه الظلم، وتقف بوجه الظالمين.

يستحضـــر الروائـــي الجزائري الطاهر وطار في روايته "عرس بغل"[2] شخصـــية "حمـــدان قـــرمط"، مؤســـس دولة القرامطة، ليؤكد أن المجتمع الذي ترصـــده الرواية يحتاج إلى "حمدان قرمط"، ليقيم العدل، وينهي الظلم، وهذا ما عـــبر عـــنه بطل الرواية "الحاج كيان" حين قال: "هذا هو نظام الحياة، إنه فاسد في أساسه، وفي حاجة ملحة إلى حمدان ليقرمط بين الناس، ويقرمط، حتى يقيم الألفة، ويذيقهم جميعاً طعام الجنة"[3].

<u>ب ــ نمـــوذج الحـــاكم الضـــعيف في رواية "رمل الماية"</u>، وظفت الرواية العربـــية المعاصرة نموذج الحاكم الضعيف الذي ينصرف إلى اللهو والمجون، ومن هذه الشخصيات شخصية "أبي عبد الله الصغير"، آخر ملوك الأندلس، الذي حملـــه الســـرد فـــي رواية "رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"، تبعة ضـــياع الأندلس، وغروب شمس العرب عنها. وقد استحضر واسيني الأعرج، شخصية تاريخية عاشت مرحلة انهيار الحكم العربي في الأندلس، هي شخصية البشـــير المورسكي الذي حمّل أبا عبد الله الصغير تبعة ضياع الأندلس، بسبب انصـــرافه إلـــى اللهو والمجون، وتواطئه مع "فرناندز"، و"إيزابيلا"، اللذين قادا الحملة ضد المسلمين، واختياره الاستسلام، بدل المقاومة.

لـــم يوظـــف واسيني الأعرج شخصية الحاكم الضعيف، بوصفها شخصية

---

(1) رمل الماية، ص 21 وما بعدها.
(2) عرس بغل ط2، الطاهر وطار ـــ دار ابن رشد ، بيروت، 1983.
(3) المصدر نفسه، ص 196.

عاشــت فـــي الماضـــي، بل أسقطها على الحاضر، من خلال تأكيده أن الحاكم الجديـد مـــاهو إلا نسـخة طبق الأصل عن الحاكم القديم، فالتاريخ يعيد نفسه، ويكمـــل دورته، إن حاكم جملكية "توميدا أمدوكال"، وهو رمز للسلطة الجديدة، امـــتداد لمحمد الصغير، فقد باع البلاد والعباد لبني كلبون، وحكم الشعب بالقوة، وتسـلط على الناس، كما باع محمد الصغير غرناطة للقشتاليين: "بين غرناطة ونوميدا أمدوكال خيط من الدم خطه محمد الصغير، أبو عبد الله".(1)

<u>ج ـ نمـــوذج الحـــاكم العـــادل في روايات:</u> "ألف ليلة وليلتان"، و"مدونة الاعـــترافات والأسرار"، والتحولات، فياض"، اهتم الروائيون بشخصية الحاكم العـــادل والقـــوي، وإن كـــان نصيبه ضئيلاً إذا قيس إلى نموذج الحاكم الجائر والضـــعيف، فـــثمة إشـــارة إلى شخصية عمر بن الخطاب رضي الله عنه في رواية هاني الراهـــب "ألف ليلة وليلتان"، وكثرت الإشارة إلى شخصية هارون الرشيد، من خلال عبارته الشهيرة: "أمطري أنى شئت فخراجك راجع إلي". وقد جاءت هذه التوظـــيفات في إطار تمجيد الماضي، والحنين إليه، هرباً من حاضر قاتم، يفتقر إلـــى حاكم عادل، وانحسرت فيه رقعة الدولة العربية بعد اتساعها، وتحول فيه الحاكم إلى ظلم الشعب.

إن الـــراوي في رواية "مدونة الاعترافات والأسرار في ضبط ما أثر عن أبـــي عمـــران من أخبار"، لصلاح الدين بوجاه يقارن الماضي المجيد بالحاضر القاتم، مستخدماً عبارة هارون الرشيد دليلاً على ما بلغته الدولة العربية آنذاك، مـــن اتســـاع، وقوة، مقابل الانصراف في الحاضر إلى اللهو والمجون: "زمجر الآبـــاء: غرباً سرت أم جنوباً، فخراجك لي، ونئن اللحظة: أنى تحلقتم لشراب أو قصف ففتات عاركم لنا".(2)

ويوظـــف خيري الذهبي في روايته "التحولات ـ فياض"، شخصية هارون الرشـــيد، ليشـــير إلى اتساع رقعة الدولة العربية في عهد هارون الرشيد، وما بلغـــته مـــن رقـــي وحضارة، في الوقت الذي كانت فيه أوروبا تغط في سبات عمـــيق، يقول هارون الرشيد، من على خشبة المسرح: "شارلمان، شارلمان هذا البربري أهديته ساعة من صنع بغداد".(3)

وقـــد أشـــار خيري الذهبي إلى البون الشاسع بين الماضي والحاضر، من

---

(1) رمل الماية، ص 59.

(2) مدونة الاعترافات والأسرار، صلاح الدين بوجاه، ص 52، المتن.

(3) رمل الماية، ص 240.

خــلال شخصية "فياض"، الذي كتب في مذكراته، بعد أن شاهد مسرحية تقمص فــيها الأحفاد شخصيات الأجداد: "وتدافع الممثلون الكرنفاليون متقمصو الأجداد الماضــين، تدافعوا يلبسون عباءات الأجداد، يرددون عبارات الأجداد، شاعرين بفخــر الأجــداد، ولكــنهم بعــد انقضاء الحفل والعودة إلى دكاكينهم الصغيرة، سيفتحون دفاترهم المزيتة، وسيسجلون في دفاتر الأرباح والخسائر نتائج حفلهم ذاك"[1]. وهكذا، فإن استحضار شخصية الحاكم القوي والعادل في سياق السرود الروائية يأتي بدافع الإشارة إلى افتقار الحاضر إلى حاكم قوي وعادل من جهة، والكشــف عن القطيعة بين جيل الأحفاد وجيل الأجداد، وإظهار تقاعس الأحفاد عن حمل رسالة الأجداد من جهة أخرى.

8. إعادة كتابة التاريخ في رواية: "رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف":

لا يكتــب التاريخ مرة واحدة فقط، بل إن كل فئة تكتبه بطريقتها، وتفسر أحداثــه بمــا يتناسب ومصالحها، وتتعدد المواقف تجاهه، بتعدد فئات المجتمع، والأحزاب السياسية، والمذاهب الدينية. وهكذا، فإن التاريخ يحدث مرة واحدة، ولكنه يكتب أكثر من مرة. وقد شهدت الساحة الثقافية العربية، بدءاً من منتصف القــرن الماضي محاولات لإعادة كتابة التاريخ العربي من جديد، بدافع تجاوز الــتخلف الحضاري، والضرورة الملحة لمساءلة الماضي[2]. يجد الباحث صدى لمحــاولات إعــادة كتابة التاريخ في الرواية العربية المعاصرة، بوصفها نتاج الحركة الثقافية في المجتمع من جهة، وحقلاً ثقافياً مهماً في إنتاج الوعي الثقافي من جهة أخرى.

يتــنطع الســرد فــي رواية "رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"، بالقيام بمهمة إعادة سرد أحداث التاريخ من جديد، بسبب ما تعرض له التاريخ، مــن تزييف على أيدي الحكام والسلاطين الذين سخّروا أقلام المؤرخين لكتابة الــتاريخ بالطــريقة التــي تتناسب ومصالحهم. ويهاجم السرد "الوراقين"، وهم مؤرخــو الحكام والملوك، ويظهر كذبهم وتزييفهم للحقيقة، طمعاً بالمال، وخوفاً مــن المــوت والتعذيب، ويستبدل القوالين بهم: "كان الشماليون ينصبون الخيام

(1) المصدر نفسه، ص 241.

(2) يــنظر محاولــة في البحث عن معادل حضاري، بعض الملاحظات المنهجية حول إعادة كتابة تاريخنا القومي، تركي الربيعي ــ مجلة الوحدة، الرباط، العدد 42 1988 ص 88 وما بعدها.

علـــى أطـــراف غرناطة، ويستولون على الحصون واحداً واحداً، وكان الورّاق البديـــن فـــي زاوية النهر المضاء يخط آخر الكلمات، ويرشق الفروج القشتالية بمـــاء الزهـــر، وعود النور، وبعض الكلمات البذيئة التي تثير شهوة اختصار القبلة، وتحويلها إلى متعة النوم على الصدور المليئة برغوة الحليب الأنثوي في لحظـــات وجده الأولى. كتب الورّاق على نهد إحداهن "كان أبو عبد الله، مدّ الله ملكـــه، وأطـــال فـــي عمره، لا يأكل إلا إذا تفقد الرعية، ولا ينام إلا إذا وضع رغـــيفه الشخصي في فم اليتيم والمحتاج. وفي أيام المحنة التي مرت بها مملكة غـــرناطة، يحكـــي عـــنه المحنكون، وأصحاب الحكمة، أنه نزع لحم ذراعه، وشواه لصغير كان في النزاع الأخير من حياته.... ويقال إنه ظهر في مكان ما مـــن جـــبل البشرات، يقود المقاومة الوطنية بعد أن تخلى عنه الجميع، وتركوه وحيداً".[1]

ويـــنحو الـــراوي، في معرض سرده لما حدث لأبي ذر الغفاري، باللائمة علـــى الطبري، معتبراً أنه مؤرخ السلاطين: "ماذا فعلت أيها الطبري بقلمك؟؟؟ لمـــاذا جردته، من كل حنين وشوق لقد كنت ورّاقاً كغيرك تتجر الأقلام وتدعو الرعـــية إلى أن يتنبهوا إلى هذه الظاهرة المحمودة التي لا تتكرر إلا مرة واحدة كـــل ســـبعة قرون. كنت تظن يا أيها الطبري أن الزمن الذي يكذب دعواك لن يأتـــي أبـــداً. هـــا قـــد عدنا إليك نسأل مجلداتك التي كتبت بماء الذهب وجلدت بالقاطـــيفا والمخمـــل الملون بألف لون ولون ماذا فعلت بالحرف الوهاج؟؟؟.... نجرت قلمك القصبي تماماً كما كان يفعل معظم وراقي الدواوين، وكتبت وأنت تضـــع كـــيس النقود في جيبك: كان معاوية واسع البلعوم، يأكل في اليوم سبع مـــرات والمعـــدة كبـــيرة نعمـــة من الله يرغب فيها كل الملوك. بالقلمك أيها الطـــبري، مـــا الذي شوقك إلى هذا التخريف؟؟؟ ألم يكن ممكناً أن تكون قوالاً مثلما كان أخيار السابقين؟؟ الصدق في القلب واللسان والرأس والعمر على حد السيف"[2].

10 ـ توظيف فلسفة التاريخ:

أ ـــ فـــي رواية وليد إخلاصي "باب الجمر": ينهض جانب كبير من البناء الفني لأدب وليد إخلاصي، الروائي منه والقصصي، على توظيف التراث الذي

---

(1) رمل الماية، واسيني الأعرج، ص 116.

(2) ـــ المصدر نفسه، ص 23-24.

وظفه الكاتب في بناء الشخصيات، بالإضافة إلى اهتمامه بالتاريخ، في جانبه الشفوي المسموع، أو الوصف الشفوي للتاريخ بالخبر، وهو "ذكر التاريخ باعتماد المرويات المتوارثة، والمنقولة جيلاً عن جيل".[1]

ويتبدى التراث غير المكتوب في رواية "باب الجمر"، من خلال الاهتمام بالمكان القديم، والآثار القديمة، كالقلاع التراثية، والحمامات القديمة، والأنتيكات، واللوحات... بالإضافة إلى المرويات الشفوية المتوارثة عبر الأجيال، ويتميز هذا النوع من التراث بالغموض، نظراً لغياب النص المكتوب، وعدم الاهتمام بتدوينه.

ـ **لذة معرفة التاريخ:** لاشك في أن ما يكتنف التراث غير المكتوب، من غموض هو الذي يوفر للمهتم به لذة المعرفة المتأتية من اكتشاف الحقيقة الكامنة بين الراويات المتعددة، والنقوش المرسومة على وجوه الحجارة، وجدران الكهوف، واللوحات القديمة. إن "جميل الصالحاني"، بطل الرواية، يمثل الإنسان المهتم بمعرفة التاريخ والغوص في أعماق الماضي التاريخي، لاكتشاف المجهول. لقد قدم إلى الحي، بوصفه "المسؤول الجديد عن كرم الباشا"[2]. بعد أن طرد من وظيفته، بسبب وقوفه بوجه بعض المسؤولين المتخصصين بسرقة الآثار وتهريبها،[3] ولكن سرعان ما انكشف أمره، وحقيقة قدومه إلى كرم الباشا، وهي البحث عن باب أثري، ورد ذكره في مخطوط قديم لمؤلف مجهول مات قبل أن يحقق طموحه في اكتشاف الباب الأثري.

تتعدد الآراء والتفسيرات والأقوال حول باب الجمر، بوصفه جزءاً من الماضي التاريخي غير المدون، فمن قائل إن باب الجمر استخدم أيام التتار والعثمانيين "لإقامة محرقة هائلة من الحطب، يقلب على نارها العصاة والمتمردون". إلى قائل إن باب الجمر: "يعود اسمه إلى باني الباب المندثر، والذي كني بالجمر لقدرته على حرق خصومه بنار سيفه الذي يقدح شرراً إذا ما أشهر في وجه عدوه"،[4] ولكن الصالحاني لا يستسلم لهذه التفسيرات، والآراء، بل يشك فيها، وينطلق للبحث عن الحقيقة، مهتدياً بمخطوط قديم، عنوانه: "السنوايا الباطلة في اختفاء آثار الأبواب الزائلة"، ومنطلقاً من طريقة

---

(1) مفهوم التاريخ، د.عبد الله العروي، ص 99.

(2) باب الجمر، وليد إخلاصي، ص 10.

(3) المصدر نفسه، ص 18 .

(4) باب الجمر، وليد إخلاصي، ص 12.

لمعـــرفة التاريخ، هي الاستماع إلى كل شيء، وتصديق كل شيء، "ثم التعرف إلى الحقيقة بهدوء".[1]

لقــد أصر الصالحاني على وجود باب الجمر، على الرغم من الصعوبات التي اعترضته، غايته من وراء ذلك هي شفاء غليله من الكشف عن المجهول. يقـــول لصـــديقه "أحمد النساج": "مثلما تبحث أنت مع صبي ترزق به كي يرث عـــنك صناعة السجاد، أنا أبحث عن سر باب الجمر لأشفي غليلي من الكشف عن المجهول".[2]

ـ **موقـــف السلطة من التاريخ:** مصادرة التاريخ، وتزييفه: تسعى السلطة، ممـــثلة بالأسر المتنفذة في المدينة، والعائدة إلى "الراس"، إلى مصادرة التاريخ، وتـــنظر إلـــى القديم، على أنه مجرد زينة. يقول: "ديبو الشختورة"، مبيناً حقيقة نظـــرة الســـلطة إلـــى الـــتاريخ، وحبها لامتلاكه: "رؤساء أسر الراس يزينون قصـــورهم بأفخر الآثار، وكأنهم يملكون تاريخاً يخصهم لوحدهم".[3] إن ملكية التاريخ التي تسعى السلطة إلى حيازتها تندرج في إطار جشعها، وحبها لامتلاك كل شيء، الحاضر والماضي معاً.

إن الســـلطة تكتب التاريخ وتفسره، على هواها، وبما يخدم مصالحها، إنها تنسب إلى الراس/ رمز السلطة والقوة، والجبروت، وتستمد قوتها وسلطتها من قرابتها له، ولذا فإنها لا تعارض الصالحاني، حين تعلم أنه يعمل لاكتشاف باب الجمر، وتعتبر أن عمله مقدس مادام يؤرخ لعائلة الراس[4]، وتضع بين يديه كل الأوراق والوثائق، ليتمكن من كتابة تاريخ عائلة الراس.

ـ **الـــتاريخ/ الحقـــيقة:** تختلف غاية جميل الصالحاني من دراسة التاريخ، والبحث في الماضي التاريخي عن غاية السلطة؛ فالصالحاني يسعى، من خلال بحـــثه الدؤوب والمتواصل في التاريخ، واسترجاع أحداث الماضي، إلى معرفة الحقـــيقة، واكتشـــاف المجهول، وهو يقضي الليل والنهار في دراسة المخطوط الذي عثر عليه، ويتابع كل صغيرة وكبيرة، ليشبع نهمه إلى المعرفة، واكتشاف الحقيقة.[5]

---

(1) المصدر نفسه، ص 42.

(2) المصدر نفسه، ص 17.

(3) المصدر نفسه، ص 27.

(4) باب الجمر، وليد إخلاصي، ص189.

(5) المصدر نفسه، ص 17 و295.

لقد انكب الصالحاني على العمل بنشاط وهمة عالية، لا يثنيه عن طموحه شيء، وراح يقضي الليل والنهار بين الكتب والمخطوطات، والخروج إلى الجبال، ودخول الكهوف، وتسجيل الملاحظات. وكانت أول نتيجة توصل إليها هي أن ثمة علاقة بين باب الجمر والراس، ثم توصل إلى معرفة أن الراس ليس إلا فكرة التسلط نفسها، وتاريخ الحكام والسلاطين والملوك، وممارسة القمع وارتكاب الجرائم، من أجل جمع المال والثروة. لقد انشق الراس عن السلطة العثمانية، وخرج عليها، ثم سطا على الناس، وأسس مملكة خاصة به، ثم ورثه ابنه بعد موته، ثم تشعبت الأسر الأخرى التي تعيش في الحاضر.

إذا كانت السلطة والأسر المتنفذة قد وضعت بين يدي الصالحاني الأوراق والوثائق التي تساعده في كتابة تاريخ العائلة، فإنها كانت تريد أن يخرج بنتائج ترضيها، وتقوي نفوذها وسيطرتها. ولكن الصالحاني خيب آمالها، لأنه باحث لا ينشد إلا الحقيقة، فاستبعدته، وشددت المراقبة عليه، وحين تجرأ تلميذه "محبة الجمر" على طلب رؤية الراس، ليكتشف حقيقة ما حدث في الماضي التاريخي، الذي يمثل ماضي الأسرة المتنفذة، ويكشف عن تاريخها المشوه، والملطخ بالدماء/ دماء الأبرياء، لم تجد السلطة طريقة للقضاء عليهما، سوى القتل، فدبر لهما "شريف الحردون"، خطة للتخلص منهما، وبموت الصالحاني ومحبة الجمر وئدت فكرة اكتشاف الحقيقة قبل أن تولد. ولكن إخلاصي أراد أن يقول: إن الفكرة لا تموت بموت الأشخاص الحاملين لها، لذا عمد إلى إبقاء نهاية الصالحاني ومحبة الجمر غامضة، من خلال دفع شريف الحردون للشك في نجاح خطته.

إن "الماضي التاريخي هو عامل ذهني، يستنبط في كل لحظة من الآثار القائمة، أو بعبارة أخرى موضوع التاريخ هو الماضي الذي هو الحاضر"،[1] وهذا ما أكدته رواية "باب الجمر"، فصحيح أن الإنسان لا يستطيع أن يرى ما حدث في الماضي، ولكنه يستطيع أن يستحضر ما حدث، إذا أمعن النظر في التاريخ من جهة، ودرس الحاضر بعمق من جهة أخرى. إن فهم الحاضر لا يتحقق إلا بفهم الماضي، وفهم الماضي لا يتحقق إلا بفهم الحاضر، والاهتمام به، وإجراء مقارنة بين ماكان وماهو كائن، وبين ما حدث وما يحدث. وقد أكد الصالحاني هذه العلاقة الجدلية بين الماضي والحاضر، في جوابه عن سؤال وجهه له تلميذه محبة الجمر: "تراه "الراس" في كل أحفاده. ألم تشاهده حقاً.

[1] مفهوم التاريخ، د.عبد الله العروي، ص 38.

رجالات الحردون، أبو السعد المراش، الشيخ صغير، حتى الأصهار والأقارب تــرى فــيهم شيئاً من الراس. ألم تره حقاً، ارتفاع أسعار الأراضي، تزايد كلفة دفــن الميت، ندرة اللحوم في الأسواق أيام الجفاف وأيام الخصب، بريق الذهب فــي ســواعد النســاء، وجرأة المرأة في شراء الرجل ألم تر في كل ذلك آثار الــراس، يــا ولدي يا محبة الجمر. أنا أدلك عليه. استدر خلفك وانظر، هاهي المدينة تطل علينا أو أننا نطل عليها، ألم تشاهده. إنه في مكان ما يتمدد إلى كل مكان".[1]

إن مــا تريد رواية "باب الجمر"، قوله هو أن الماضي يمتد إلى الحاضر، ويتسرب إليه، لذا لابد من العودة إلى الماضي التاريخي، وإمعان النظر فيه، إذا أردنــا أن نفهم حقيقة الحاضر المعيش. ويمكن أن نفسر، في ضوء هذه الفكرة، سبب تصدير وليد إخلاصي روايته بنص نسبه إلى كتاب "معجم البلدان" لياقوت الحمــوي، تضــمن ذكر باب الجمر بخلق حافز للعودة إلى الماضي التاريخي، والبحث فيه من أجل معرفة الحاضر وفهمه.

<u>ب ــ فــي روايــة الطاهر وطار "عرس بغل":</u> لا توظف رواية الطاهر وطــار "عرس بغل"، المادة التاريخية كما فعلت رواية سالم بن حميش "مجنون الحكــم"، بل تتعامل مع التاريخ من زاوية أخرى، وتثير جملة من الأسئلة، التي تــتعلق بــالموقف من التاريخ، والتخلص من هيمنة الماضي، وإسقاط الماضي علــى الحاضر، والحاضر علي الماضي، وبعبارة أخرى تتعامل رواية "عرس بغل"، مع التاريخ بوصفه جزءاً من وعي الشخصيات، ولاسيما شخصية "الحاج كيان" التي مرر الكاتب من خلالها ما يريد قوله بشأن الماضي عموماً، والتاريخ بشــكل خــاص، فمن هو الحاج كيان؟ نشأ الحاج كيان نشأة دينية، فتلقى علوم الدين، الإسلامي، و البلاغة العربية، وحفظ أشعار المتنبي، ولاسيما قصيدته في رثــاء خولــة أخت سيف الدولة الحمداني، على شيوخ جامع الزيتونة، وعرف بجرأته وأفكاره ومناقشاته، لأساتذته، الأمر الذي سبب له الحرج والمضايقة[2]، كمــا عرف بحماسته التي تجسدت من خلال تبنيه للدعوة الإسلامية التي أعلنها "الإمــام حسن". في مصر، وذهابه إلى ماخور "العنابية" لدعوة العاهرات هناك إلــى الانضــمام إلى حركة الإخوان المسلمين. ولكن إخفاقه في ماخور العنابية جعلــه يغــير حــياته، ويــبدل أفكاره، بعد أن تبين له أن الواقع يحتاج ــ لكي

(1) باب الجمر، ص 294.
(2) عرس بغل، الطاهر وطار، ص 45.

يتغير ـ إلى نظرية أخرى غير التي تعلمها في جامع الزيتونة. يقول ـ بعد أن احتوى العنابية في حضنه ـ معتذراً للإمام حسن: أيها الإمام، هذا كل مافي الأمر، إنك لا تهدي من أحببت لكن الله يهدي من يشاء"[1]، "أيها الإمام، بم تقنع الضالات في المواخير؟ ماذا تقول لهن. بأي مصير تتنبأ لهن. إنهن يقلن لك إن كل ذنبنا أننا كنا واقفات مع الواقفين على حافات الجرف وأن الجرف هوى بنا".[2]

لقد غاص السرد في داخل شخصية كيان، ورصد التحولات التي طرأت عليه، وعملية انتقاله من كائن إلى آخر، وطريقة اكتشافه لذاته بمساعدة الحشيش الذي كشف له أعماق ذاته، وحطم الحواجز بينه وبين العالم، بماضيه وحاضره، وجعل منه كائناً جديداً، يكشف ـ على طريقة الحلاج ـ أنه العالم كله، وأن العالم هو، وأنه الإرادة العليا.[3]

لقد انتقل الحاج كيان من إنسان ينظر نظرة جزئية إلى إنسان ينظر نظرة كلية، وتحولت الرؤية لديه من رؤية تفصل بين الماضي والحاضر، وترى الماضي مجرد أحداث مضت وانتهت، إلى رؤية تحطم أبعاد الزمان والمكان، وترى أن الماضي ليس مجرد أحداث مضت، بل هو الحاضر المعيش. بهذا الفهم الجديد تحول الماضي من حلم إلى حقيقة، وأصبحت خولة أخت سيف الدولة الحمداني التي كان الحاج كيان يستحضرها بعد تناوله الحشيش في خلوته يومي السبت والأحد، العنابية صاحبة الماخور: "قبل أن تدمع عيناها احتواها بين ذراعيه بعنف وقوة خولة سيف الدولة بين أحضاني في الواقع وليس في الحلم أو الخيال"[4]، وبهذا الفهم الجديد للماضي أصبح الحاج كيان كائناً جديداً، أنهى الصراع في داخله، واختار طريقاً جديدة، تذوب معها الفواصل بين الماضي والحاضر، وبين التاريخ والواقع المعيش، و"تلتقي الأبعاد كلها، ويتشكل البعد الكلي في الزمن الكلي، وفي الكائن الكلي، ما اليوم والليلة؟ ما الشهر والسنة؟ ما القرن والدهر؟ لولا خدعة الموت لما كان لذلك معنى، الموت نفسه لولا خدعة الرؤية الفردية لما كان له أي معنى. في آخر البعد ليس هناك

---

(1) المصدر نفسه، ص 61-62.
(2) المصدر نفسه، ص 65.
(3) المصدر نفسه ص 10 ومابعدها.
(4) عرس بغل، الطاهر وطار، ص 61.

ســوى الكائــن الكلــي.[1] وهكذا، رصد السرد تحول شخصية الحاج كيان من طالــب جامع الزيتونة، الذي يفصل بين الماضي والحاضر، ويرى أن الماضي مجــرد حلــم، وأحــداث انتهت إلى إنسان آخر يمتلك نظرة كلية إلى الماضي والحاضر، ويرى فيهما كلاً واحداً لا يتجزأ. ولذا يردُ على الراوي الذي يخاطبه قائلاً: "لقد تقوقعت على نفسك مرة أخرى. الأشعري، وحسن، والمتنبي، وطالب الــتجويد، ينبعثون فيك من جديد"، بقوله: "لا. لقد ماتوا جميعاً. ماتوا في كيان، بل في الطريق إليه".[2]

فــي ضــوء هذه الرؤية الجديدة نظر الحاج كيان إلى التاريخ، وقدم رؤية جديــدة لأحداثــه، فالمتنبــي كــان "شاعراً وفارساً ومغامراً"، ولكنه "كان لئيماً وخــاوي النفس"، و"لم تكن عيناه تستقران في مكان واحد"، ولم يكن "يقوى على الــتحديق في شيء"، "حتى ذاته لم يكن يحدق فيها"، بل "كان ينظر إلى الجدران الأربعة في آن واحد"، لذا لم يحافظ على قرمطيته، ووجه الشتم للقرامطة. [3]

لقــد جعلــت الرؤية الكلية الحاج كيان ينظر إلى الماضي والحاضر نظرة عمــيقة، ويقــاطع بينهما، ويخرج برؤية جديدة، تسقط الماضي على الحاضر، وتــرى الحاضــر في ضوء الماضي، إن المجتمع رديء وفاسد، وأشبه بغابة، القــوي فيها يأكل الضعيف، لذا كان الحاج كيان يعتزل الناس في يومي السبت والاحــد، ليذهــب إلى المقبرة، ويتناول الحشيش، ويعيش أحلامه، ويحقق ذاته، ولكنه اكتشف فجأةً أن فساد المجتمع يمتد حتى إلى المقبرة.[4]ولذا قرر مغادرة المقــبرة، ومضى إلى ماخور العنابية، حيث يقام عرس بغل: "العنابية في حاجة إلــي. الوهرانــية أيضــاً. حياة النفوس كذلك. كل البنات في حاجة إلي. مادام العرس مقاماً، فلابد من حضوره. كل الأعراس، عرس بغل، ولا داعي للهرب منها".[5]

إن الــتاريخ ــ كما يراه الحاج كيان ــ ليس مجرد أحداث مضت، بل هو دروس وعــبر، يمكــن الإفــادة مــنها، ولذا نراه يسقط أحداث الماضي على الحاضر، ويرى الحاضر في ضوء الماضي، وفي ضوء هذه الرؤية استحضر

---

(1) المصدر نفسه، ص101.

(2) المصدر نفسه، ص 99.

(3) عرس بغل، الطاهر وطار، ص 102.

(4) المصدر نفسه، ص 195-196.

(5) المصدر نفسه، ص 196.

الحـــاج كـــيان تجـــربة القرامطة، وقدم تفسيراً لبعض أحداثها، كاختفاء حمدان قرمط[1]. وانتهى إلى أن الحاضر القائم والرديء والفاسد لا يصلحه إلا العدل: "مت يا حمدان قرير العين. السادة اختفوا من السواد. الألفة قائمة. لن يرجع عن دعوتـــك إلى آخر الدهر. مصير الإنسانية جمعاء القرمطة. لا صلاة ولا زكاة، ولا وعـــظ ولا إرشـــاد يؤثر في قلوب الجياع. دينهم العدل".[2] لقد قرر الحاج كـــيان إقامـــة تجـــربة موازية للتجربة القرمطية، فطلب من العنابية أن تقيم في ماخورهـــا عرساً كبيراً يختن فيه أربعون طفلاً من أطفال الفقراء، ويوزع فيه الطعام على أسرهم.

إن روايـــة "عرس بغل"، تطرح مقولة رئيسة من خلال وعي الحاج كيان، وعلـــى هـــذا الأســـاس تشبه خولة أخت سيف الدولة الحمداني العنابية صاحبة المـــاخور، ويشـــبه "خاتم" الهزي، أي الفتوة المتنبي الذي صاغ الفتوة على مبدأ القوة. يقول الحاج كيان: "ما جرى في الدولة الإسلامية منذ انهزام علي ﷺ، أو مـــوت محمـــد ﷺ بالأصح، وما يجري هنا الآن، شيء واحد. صدقيني، فأنا لا أتحـــدث جـــزافاً، وإنما عن علم وتجربة، ومعايشة، المتنبي، يقرر: أن الموت أعذر، وأن الصبر أجمل، وأن البر أوسع، وأن الدنيا لمن غلب، لقد جعل النذل، الدنـــيا، مفهوماً للقوة والسيطرة وممارسة الحياة، لقد كان هزيا، من نوع خاتم، يـــنظر إلـــى الجدران الأربعة في الآن الواحد، ولو أن عاهراته، كانت الملوك، والأمراء، والسلاطين الواهين".[3]

ولمـــا كـــان التاريخ يعيد نفسه بصورة جديدة، كما يرى الحاج كيان، فإن الإفـــادة مـــنه تصبح ـــ لمن يريد فهم الحاضر ـــ حاجة ملحة، وكأن الماضي تحـــول إلـــى مـــرآة كبيرة تنعكس عليها أحداث الحاضر، لقد قرأ الحاج كيان الحاضـــر فـــي ضوء الماضي بعد أن تمكن من امتلاك رؤية كلية، تجمع بين الماضي والحاضر في كل واحد لا يتجزأ، فإذا كانت التجربة القرمطية ـــ وفق تصـــور الحـــاج الكيان ـــ أخفقت بسبب الخيانة، والخلافات بين قادتها،[4] فإن

---

(1) المصدر نفسه ص 105 ما بعدها.

(2) المصدر نفسه، ص 108.

(3) عـــرس بغل، الطاهر وطار المصدر نفسه، ص 150-151 والجدير ذكره هنا أننا لا نوافق الدكتور محسن جاسم الموسوي على أن الحاج كيان يتقلب بين رفض فتوة المتنبي والقبول بها وذلك لوجود ما يـــدل عـــلى إدانة الحاج كيان لفتوة خاتم والمتنبي اللذين شوها مبدأ القوة وصورتها الحقيقية. ينظر ثارات شهرزاد ص 267.

(4) المصدر نفسه، ص 104 و ما بعدها.

تجربة "عرس بغل"، الموازية لها تتعرض لما تعرضت له، وذلك لوجود هزيين "فتوة"، يعتمدون القوة بدلاً من العقل والحكمة، كما فعل "خاتم"، و"حمود الجيدوكا"، اللذان حاولا سرقة الأموال التي جمعت في عرس بغل، ولكنهما أخفقا لأن الحاج كيان الذي استعان بالماضي لفهم الحاضر كان قد خبأ المال في مكان آخر، واتفق مع جماعات أخرى، ظهرت في الوقت المناسب.

11. توظيف المادة التاريخية في رواية "مجنون الحكم":

يتمحور السرد في رواية سالم بن حميش "مجنون الحكم"، حول فترة حكم الخليفة الفاطمي، أبي علي منصور، الملقب بالحاكم بأمر الله، وهي بذلك رواية تاريخية، تتخذ من التاريخ موضوعاً لها. وقد اتبع سالم بن حميش إحدى طرائق المؤرخين العرب في تقديم المادة التاريخية، وهي سوق المادة التاريخية "مساق القصة حول شخصية ما"،[1] وتركز السرد بذلك حول شخصية الحاكم بأمر الله التي جلا الروائي من خلالها معالم الحياة السياسية في تلك الفترة التاريخية، وما شهدته من أحداث واضطرابات.

قسم الروائي روايته إلى أربعة أبواب، بناءً على المادة التاريخية الموظفة، وتناول في كل باب جانباً من جوانب فترة حكم الحاكم بأمر الله، أو ناحية من نواحي شخصيته. ولكن الاهتمام بشخصية الحاكم بأمر الله لم يمنع الروائي من الانصراف عنها قليلاً، والانطلاق من زوايا أخرى، كالحديث عن ثورة "أبي ركوة"، الذي لقب نفسه بالثائر بأمر الله.

انصبَّ البابان الأول والثاني على توضيح شخصية الخليفة الفاطمي، وإظهار تصرفاته المتناقضة، وأحكامه الغريبة التي تثير الضحك، وتوضح مدى ظلمه لشعبه، ولأعوانه وساسة دولته. وقد عرض الكاتب في الفصل الأول من الباب الأول جملة من أوامر الحاكم ونواهيه، تحت عنوان: "عن سجلات الأوامر والنواهي"، كالمرسوم الذي صدر بتحريم بعض مأكولات أهل الظاهر.[2]

---

(1) دراسة في منهجية البحث التاريخي، د.ليلى الصباغ ــ مطبوعات جامعة دمشق ــ دمشق 1988-1989.

(2) مجنون الحكم، سالم بن حميش، ص 35.

أما الفصل الثاني من الباب الأول فهو بعنوان :"العبد مسعود أو آلة العقاب اللواطـــي"، وقـــد خصصـــه الكاتب لإظهار تناقض شخصية الحاكم بأمر الله، وضــــرب مـــثلاً على ذلك اتخاذ العبد "مسعود" آلة لعقاب المتلاعبين بالأسعار والمرتشـــين، فقـــد ســـمع بمســـعود وآلته الضخمة، فأحضره، وقدم له الطعام، وأسـكنه فـــي غرفة في القصر، ثم راح يخرج برفقته إلى الأسواق، فإذا ضبط تاجـــراً يغـــش، أو بائعاً يتلاعب بالأسعار، أمر العبد مسعود بأن يلوط به أمام دكانه وعلى مرأى الناس جميعاً.[1]

ويدور الباب الثاني حول مجالس الحكم التي كان الحاكم يعقدها، وهي تدل على ما تتصف به شخصيته من التصرفات الغريبة والأحكام العجيبة التي تدعو إلـــى الدهشـــة. فممـــا يذكر الكاتب أن الحاكم بأمر الله جلس يوماً للقضاء بين الـــناس، وقد وضع قاعدة تقول: أدهشوني أغفر لكم. وهكذا، كان على كل من أراد النجاة أن يحكي قصة أو حكاية عجيبة تدهشه كي يعفو عنه، حتى لو كانت الجريمة كبيرة.[2]

وعـــرض ســـالم بن حميش في الباب الثالث لثورة "أبي ركوة" ضد الحاكم بأمـــر الله من بدايتها إلى نهايتها، مستفيداً من المعلومات التاريخية التي سردها في تسلسل تاريخي، زمني متصاعد، يبدأ بظهور أبي ركوة في بادية برقة، في الصـــحراء الليبيـــة، وإعلانه الثورة، وتوحيده القبائل بعد إبرام معاهدات صلح بيـــنها، وحصـــار برقة وفتحها، ومناصرة قائد القواد: "الحسين بن جوهر"، له وإلقاء القبض على أبي ركوة وموته.[3]

أمـــا الباب الرابع فخصصه لحادثتين: أولاهما حادثة إحراق العبيد لمصر تنفـــيذاً لأوامـــر الخليفة الفاطمي الذي عاقب أهل مصر لخروجهم على طاعته، وعصـــيانهم لأوامـــره، وثانيتهما مقتل الحاكم بأمر الله بحيلة دبرتها أخته، "ست الملـــك"، ومـــا تـــبع ذلك من أحداث واضطرابات، انتهت بموت ست الملك، وأعوانها، وتسلم الظاهر لإعزاز دين الله للعرش الفاطمي.[4]

اتبع سالم بن حميش في كتابة روايته التاريخية "مجنون الحكم"، طريقة في بـــنائها تقـــوم على توظيف المفاصل الرئيسة للحادثة التاريخية من كتب التاريخ

---

(1) مجنون الحكم، سالم بن حميش ص 51 وما بعدها.
(2) المصدر نفسه، ص 83 وما بعدها.
(3) المصدر نفسه، ص 113 وما بعدها.
(4) المصدر نفسه، ص 231 وما بعدها.

ومؤلفـــات المؤرخين، وإضافة وحدات سردية جديدة يقتضيها التخييل الذي يقوم عليه البناء الفني للرواية. لقد استقى الكاتب مدة فصل "السلطانة ست الكل"، من كتـــب المؤرخين، أمثال: ابن الصابئ في كتابه "كتاب التاريخ"، وابن القلانسي في كتابه "ذيل تاريخ دمشق"، ولكنه لم يتقيد بالمعلومات التاريخية بحذافيرها، بل أضـــاف إليها وحدات سردية جديدة متخيلة، كالعثور على ثياب الحاكم بأمر الله فـــي جـــبل المقطـــم، ملطخـــة بالدم بعد ثلاثة أيام من اختفائه[1]، ومشهد موت السلطانة ست الملك[2].

12. توظيف شكل الكتابة التاريخية:

لـــم يوظـــف سالم بن حميش في روايته "مجنون الحكم"، المادة التاريخية، فحسب، بل وظف أيضاً شكل الكتابة التاريخية، على مستويي الأسلوب، واللغة.

<u>أ ـــ أســـلوب الكـــتابة التاريخـــية:</u> تشربت رواية "مجنون الحكم"، أسلوب الســـرد التاريخـــي، وأفادت منه في تقديم المادة التاريخية، وظهر تأثير أسلوب السرد عند ابن كثير في كتابه " البداية والنهاية"[3]، وابن الأثير في كتابه "الكامل فـــي الـــتاريخ"[4]، واضـــحاً في السرد الروائي، من خلال اعتماد الروائي في الفصـــل الأول من الباب الأول المنهج نفسه الذي اعتمده ابن الأثير وابن كثير فـــي تدوين أحداث التاريخ، وهو ذكر السنة، ثم ذكر ما حدث فيها من أحداث. ويكفـــي أن نقـــارن بين نصين أولهما منتزع من كتاب "البداية والنهاية"، لابن كثـــير، وثانيهما من رواية "مجنون الحكم"، لنتبين العلاقة المشتركة بينهما، على مستويي مادة السرد، وأسلوبه أيضاً.

النص الأول: "ثم دخلت سنة ثمان وتسعين وثلاثمائة فيها غزا يمين الدولة محمـــود بـــن سبكتكين بلاد الهند... وفي يوم الأربعاء الحادي عشر من ربيع الأول وقـــع بـــبغداد ثلـــج عظـــيم وفـــي عاشـــر رجب جرت فتنة بين السنة والرافضـــة... وفـــيها أمر الحاكم بتخريب قمامة، وهي كنيسة النصارى ببيت المقدس وأباح للعامة ما فيها من أموال والأمتعة وغير ذلك..."[5].

---

(1) مجنون الحكم، سالم بن حميش، ص 249.

(2) المصدر نفسه، ص 260، وما بعدها.

(3) البداية والنهاية، ط2، ابن كثير ـــ مكتبة المعارف ـــ بيروت، 1977.

(4) الكامل في التاريخ، ابن الأثير ـــ دار صادر ـــ بيروت ـــ بلا تاريخ.

(5) البداية والنهاية، ج11، ص 338-339.

النص الثاني: "وفي السنة الثالثة عشرة من ربع قرن الحاكم تملكت الخليفة غيرة عارمة على الإسلام مصحوبة بكراهية ساحقة لأهل الكتاب والذمة، فحرر ونشر سجلاً يعطي الأمر والتعليل، وسماه سجل رد الاعتبار إلى ملة التوحيد... وفي السنة نفسها صدرت سبلات بذات المعنى في حق أعياد الميلاد و المهرجان والشعانين، وفيها مات فسطاس، طبيب الحاكم، سكران في بركة ماء، ولم يمضِ أسبوع حتى ظهر الشق الإضافي من السجل أعلاه، وفيه المسلم مسلم والنصراني نصراني ولا يلتقيان".(1)

<u>ب ـ لغة السرد التاريخي:</u>

تحتل لغة السرد التاريخي حيزاً كبيراً في رواية "مجنون الحكم"، وتتبدى من خلال أقوال المؤرخين المتناثرة وفي ثنايا السرد الروائي، وكذلك من خلال أقوال الشخصيات التاريخية، وتظهر أيضاً من خلال تقليد لغة الرواية للغة المؤلفات التاريخية في التراث العربي، فبالإضافة إلى وجود ألفاظ غير مألوفة، منتزعة من لغة كتب التاريخ، تتبدى لغة التاريخ من خلال صفاتها، وخصائصها، كاعتماد الكنايات: "يهوى من يكسر ثقالته وتقاليده، ويقض مضاجعه".(2) والتقسيم في قوله: أعداؤكم مقياس قوتكم، فواجهوهم إن ظهروا، وابحثوا عنهم، وفتشوا إن غابوا وتستروا"(3)، والعبارات المسجوعة بسجعتين: "في فترة ما قبل ظهور الدعوة الجديدة إلى صريح العبارة، والتداول، وطيلة العقد الثاني من ربع قرن الحاكم كان الدعاة، وعلى اختلاف مطامحهم ورؤاهم، يقتفون أثر إمامهم أيام خلواته وسياحاته الليلية، لا شغل لهم ولا هم إلا نسخ ما يجهر به من جليل الكلام وبليغه، ودقيق الإلهام وخطيره...."(4) ولا يقتصر توظيف الرواية للغة التاريخ على المفردات والتراكيب، وما تتميز به من الغرابة، والخصائص الفنية، كالسجع والكناية، بل يتعداها إلى توظيف نسق التركيب اللغوي المنتمي إلى الماضي، والموجود في كتب التاريخ، وهذا ما يظهر من خلال توظيف الرواية لأساليب الأقدمين في كتابة السجلات، وتبليغ

---

(1) مجنون الحكم، سالم بن حميش، ص 41، 42، 43.
(2) المصدر نفسه، ص 15.
(3) المصدر نفسه، ص 17.
(4) المصدر نفسه، ص 12-13 و206-207.

القرارات والمراسيم.[1]

ملاحظات ونتائج:

1 ـ قمنا بتفحص العلاقة بين الرواية والتاريخ، وبين المؤرخ والروائي، وقارنا بين الرواية التاريخية وتوظيف التاريخ من خلال روايتين هما: "الحجاج بن يوسف"، لجرجي زيدان. و"الزيني بركات"، لجمال الغيطاني، وخلصنا إلى أن الشخصية التاريخية لا تحيل إلا على ذاتها، أما الشخصية التاريخية في الرواية فهي نموذج لمجموعة من الناس، كما أن الرواية التاريخية تحافظ على التسلسل الزمني، في عرض الأحداث، في حين أن الرواية التي توظف التاريخ لا تحافظ على التسلسل الزمني.

2 ـ لدى دراستنا لأشكال إدخال النص التاريخي في الرواية، تبين لنا أن هذا الإدخال يتم على شكلين هما: خارج السياق النصي، حيث يأتي النص التاريخي في مقدمة الرواية، أو في مقدمة الأجزاء والأقسام، أو في الهوامش، ولدى بحثنا عن علة استخدام النص التاريخي في السياق الخارجي للرواية تبين لنا أن هذا الاستخدام يأتي للتمهيد لموضوع الرواية وأحداثها، بالإضافة إلى توثيق المعلومات التاريخية التي يدور حولها السرد الروائي، بهدف إقناع القارئ بصدق المعلومات التاريخية المسرودة. أما داخل السياق النصي فيأخذ النص الموظف شكلين، فإما أن يحافظ على بنيته، ويستقل عن الأصل، وإما أن يتداخل مع النص الروائي.

3 ـ تم تحويل السرد التاريخي إلى سرد روائي عن طريق إحداث تغيير في الخصائص المميزة للسرد التاريخي، كالانتقال من الزمن الماضي إلى الماضي المستمر، والانتقال من زمن القصة إلى زمن السرد، والتنويع في الضمائر.

4 ـ وظف الروائيون نوعين من الأحداث التاريخية في رواياتهم، أولهما أحداث السقوط التي وظفت لتأكيد استمرار الماضي في الحاضر، وثانيهما الفترات الإيجابية التي وظفت بهدف المقارنة بين الماضي

---

[1] ـ المصدر نفسه، ص 31 وما بعدها وقد وظفت فوزية رشيد المراسيم السلطانية في روايتها تحولات الفارس الغريب في البلاد العاربة ط1 ـ دار سينا ، مصر 1993، ص 38 و39.

والحاضر، واستعادة الماضي المجيد، واستبداله بالحاضر القاتم.

5 ـ تحدثنا عن توظيف الشخصية التاريخية، ووقفنا عند أشكال ظهورها، وهـي الاسـتدعاء بالاسم، والاستدعاء بالقول، والاستدعاء بالفعل. ووقفـنا أيضاً عند أشكال تقديم الشخصية التاريخية، ولاحظنا وجود ثلاثـة أشكال هي: استخدام ضمير المتكلم، واستخدام ضمير الغائب، واسـتخدام ضمير المخاطب، وبينا دلالة كل شكل، فاستخدام ضمير المـتكلم يقرب بين الماضي والحاضر، ويجعل الشخصية التاريخية شخصـية حـية، أمـا استخدام ضمير المخاطب فيوضح ما تجهله الشخصـية التاريخـية، وأما استخدام ضمير الغائب فيجعل الراوي يـؤدي دور المؤرخ، ولذا حاول بعض الروائيين التخلص من هيمنة ضـمير الغائـب، وتخليص القارئ من الشك بصحة المعلومات عن طـريقة اسـتخدام الهوامـش والإحـالات وذكر المصادر في آخر الرواية، كما فعل سالم بن حميش في روايته "مجنون الحكم".

6 ـ لاحظـنا أن بعـض الروائييـن حَـوّل الشخصـيات التاريخية إلى شخصيات روائية عن طريقة استنطاقها ودفعها إلى الكلام، والكشف عن أعماقها وسبر أغوارها، ودفعها إلى الحوار فيما بينها.

7 ـ درسنا نماذج الشخصيات التاريخية، ووقفنا عند ثلاثة نماذج هي:

أ ـ نمـوذج المناضـل، كشخصيات أبي ذر الغفاري والحلاج وابن رشـد، وفسرنا اختيارها بحاجة الواقع إلى شخصيات ثورية تقف بوجه الظالم والظالمين.

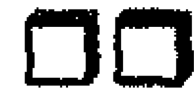
ب ـ نمـوذج الحـاكم الضعيف الذي أسقط على الحاضر لتأكيد أن الحاكم الجديد ليس إلا نسخة طبق الأصل عن الحاكم القديم.

ج ـ نمـوذج الحـاكم العـادل، وقـد جاء توظيفه في إطار تمجيد الماضـي والحنيـن إليه، هرباً من حاضر قاتم يفتقر إلى حاكم عادل.

8 ـ تناولت بعض الروايات ما تعرض له التاريخ العربي من تزييف على أيدي الحكام والسلاطين الذين سخروا أقلام المؤرخين لكتابة التاريخ بالطريقة التي تتناسب ومصالحهم.

9 ــ وظفت بعض الروايات فلسفة التاريخ، وقد ركز الكتاب الاهتمام على إبــراز وعــي الإنســان للــتاريخ، من خلال توضيح الموقف منه، وإسقاطه على الحاضر، وإسقاط الحاضر عليه.

10 ــ وظفــت بعــض الــروايات شكل الكتابة التاريخية كرواية سالم بن حمــيش "مجنون الحكم"، التي وظفت أسلوب السرد في كتاب "البداية والنهاية"، لابن كثير، وكتاب "الكامل في التاريخ" لابن الأثير.



الفصل الرابع

توظيف النص الديني

1-أشكال توظيف النص الديني

2-توظيف البنية الفنية للنص الديني

3-توظيف القصة الدينية

4-توظيف الفكر الديني

وظفت الرواية العربية المعاصرة النص الديني بمصادره القرآنية، والتوراتية، والإنجيلية، بالإضافة إلى توظيف الحديث الشريف، والتراتيل الدينية، والفكر الديني، ولاسيما فكرة المخلّص، والفكر الصوفي، الذي حظي باهتمام عدد من الروايات. وقد وظفت الرواية العربية المعاصرة النص الديني على مستويات عديدة، كتوظيف البنية الفنية واستحضار الشخصيات الدينية، وتصوير شخصية البطل في ضوئها، وبناء أحداث الرواية في ضوء أحداث القصة الدينية، بالإضافة إلى التنويع في إدخال النص الديني في الرواية.

ويكمن وراء توظيف النص الديني في الرواية العربية المعاصرة، دافعان هما:

1 ـ أن التراث الديني، في قسم منه، هو تراث قصصي، لذا وجد بعض الروائيين أن تأصيل الرواية العربية يقتضي العودة إلى الموروث السردي الديني، والإفادة منه في التأسيس لرواية عربية خالصة.

2 ـ أن التراث الديني يشكل جزءاً كبيراً من ثقافة أبناء المجتمع العربي، لذا فإن أي معالجة للتراث الديني هي معالجة للواقع العربي وقضاياه.

1. أشكال توظيف النص الديني:

أ ـ خارج السياق الروائي: إذا نظرنا إلى الرواية ـ كما فعل ميشال بوتور ـ على أنها كتاب، فإننا نميز بوضوح بين ماهو داخلي، وماهو خارجي، وإذا كان القسم الداخلي يمثّل الرواية بوصفها نصاً، أي السرد ومكوناته، كالشخصيات، والفضاء، والأحداث،.... فإن القسم الخارجي يشمل العناوين الأصلية والفرعية، ومقدمات الأقسام، والهوامش، والرسوم، والأشكال وشكل طباعة الحروف...[1]

يتبدى النص الديني خارج السياق الروائي، في العنوان الأصلي والعناوين

[1] بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور، ص 108، ومابعدها.

الفرعية للرواية، ويتصدر أحياناً النص الروائي، فيرد في الصفحة الأولى، وفي مقدمات الأقسام والأجزاء.

ـ عنوان الرواية: "الرب لم يسترح في اليوم السابع"، "النفير والقيامة": حملت بعض الروايات عناوين تشير بوضوح إلى النص الديني، بمصادره المتعددة، فالروائي رشاد أبو شاور عنون إحدى رواياته بالرب لم يسترح في اليوم السابع[1]، مشيراً إلى ما ورد في التوراة، من أن الرب خلق العالم في ستة أيام، ثم استراح في اليوم السابع[2]. أما الروائي فرج الحوار فاختار لروايته عنوان "النفير والقيامة"[3]، مستفيداً من النصوص الدينية التي تحدثت عن يوم القيامة، بوصفه ذلك اليوم الذي تدك فيه الجبال، وتسقط فيه الكواكب والنجوم[4]، والملاحظ أن الكاتب نقل مدلول كلمة قيامة إلى معنى آخر، هو الثورة التي تحدث تغييرات في حياة الناس، وتنقلهم من حال الضعف إلى حال القوة والمواجهة.

ـ تصدير الرواية بالنص الديني: صدر بعض الروائيين روايته بالنص الديني، أو النصوص الدينية التي ترد، في هذه الحال، بحرفيتها، كما فعل الروائي الليبي إبراهيم الكوني في رواياته التي عرض فيها لحياة القبائل العربية في الصحراء العربية الكبرى. بدأ الكاتب روايته "التبر" بنص ديني منتزع من التوراة: "لأن ما يحدث لبني البشر يحدث للبهيمة، حادثة واحدة لهم. هذا كموت ذاك ونسمة واحدة للكل فليس للإنسان مزية على البهيمة لأن كليهما باطل ويذهب كلاهما إلى مكان واحد. كان كلاهما من التراب وإلى التراب يعود كلاهما".[5]

أما رواية "نزيف الحجر"[6]، فيتصدرها نصان دينيان، أولهما: ﴿ما من دابة في الأرض ولا طائر يطير في السماء إلا أمم أمثالكم﴾،[7] وثانيهما:

---

[1] الرب لم يسترح في اليوم السابع، ط1، رشاد أبو شاور ـــ دار الحوار، اللاذقية 1986.

[2] الكتاب المقدس، سفر التكوين، الأصحاح الثاني.

[3] النفير، والقيامة ط1، فرج الحوار ـــ دار سراس، تونس 1985.

[4] القرآن الكريم، سورة التكوير.

[5] الكتاب المقدس، سفر الجامعة، الأصحاح الثالث.

[6] نزيف الحجر، ط3، إبراهيم الكوني ـــ دار التنوير، بيروت 1992.

[7] القرآن الكريم، سورة الأنعام، 37.

"وحـــدث إذ كانـــا في الحقل أن قابيل قام على هابيل أخيه، وقتله"[1]. إن فكرة الـــنص القرآنـــي هي لفت انتباه الإنسان إلى أن الحيوانات والطيور تعيش في مجـــتمعات تشبه المجتمع البشري، فهي تعيش في جماعات، وتبني حياتها على نظـــام معين. أما النص التوراتي فيعرض لقصة قتل قابيل لأخيه هابيل، بدافعي الحسد والحقد.

وقد استخدم الروائي النصين الدينيين السابقين، بوصفهما يلخصان الحدثين اللذيـــن يـــدور حولهمـــا السرد الروائي، وهما: وصف حياة بعض الحيوانات، ولاســـيما المقـــدس مـــنها، والدخول إلى أسرار حياتها، من خلال علاقة بطل الرواية "أسوف"، بها. وإذا كان النص الديني يعلي من شأن الحيوانات والطيور، بجعله حياتها متشابهة مع حياة الإنسان، فإن تصدير الرواية به يعني إعلاء شأن الحـــيوانات وتقديســـها، وهـــذا ما أكده السرد الروائي من خلال عرضه لحياة "الـــودان"، المقدس، الذي قتل والد أسوف لاعتداء الأخير عليه، وأنقذ أسوف من المـــوت، لأنه، أي أسوف، رفض العيش على حساب حياة الآخرين، وفضل أن تبقى يداه نظيفتان من هدر أي دم.

أمـــا تصدير الرواية بالنص الديني الآخر، فيلخص القسم الثاني من أحداث الرواية، وهو إقدام "قابيل" بمساعدة الضابط الأمريكي، "جون باركر"، على قتل الحـــيوانات البريئة، وسفك دم "أسوف"، بدافع حب القتل وسفك الدماء. وهكذا، فـــإن النصين الدينيين اللذين صدر بهما إبراهيم الكوني روايته "نزيف الحجر"، وظفا، بوصفهما شاهدين على قداسة الحيوانات من جهة، وتهديم الإنسان للحياة على الأرض عبر قتله لحيواناتها وإنسانها من جهة أخرى.

ـ تصـــدير الأجزاء بالنص الديني في رواية "التبر": يتصدر النص الديني أحياناً أجزاء الرواية وأقسامها، كما فعل إبراهيم الكوني في روايته "التبر"، التي زخـــرت بالنصـــوص الدينـــية التي وظفت بوصفها شواهد على ما يدور حوله الســـرد الروائي، فالجزء الثامن عشر من الرواية يدور حول ذبح "أوخيَّد"، بطل الـــرواية لمهـــره، وحلول اللعنة بعد ذلك عليه، لذا كان من المناسب أن يصدر الكاتب هذا الجزء بالآية الكريمة التي تتحدث عن قوم النبي "صالح" الذين حلت بهـــم اللعـــنة وحاق بهم العذاب، بسبب ذبحهم الناقة التي حرم الله عليهم ذبحها: ﴿يـــا قـــوم هذه ناقة الله لكم آية فذروها تأكل في أرض الله، ولا تمسوها بسوء

---

(1) الكتاب المقدس، سفر التكوين، الأصحاح الرابع.

فيأخذكم عذاب قريب﴾[1].

ب ـ داخل السياق الروائي: يشكل التراث الديني الأساس الذي انبنت عليه رواية فرج الحوار "النفير والقيامة"، فبالإضافة إلى استدعاء الشخصيات الدينية، كشخصية "المهدي"، وشخصية "الدجال" التي أفادت الرواية من صفاتها في تصوير شخصية "حوت القرش"، ثمة حضور للنص الديني عن طريقة التناص. ولا يقتصر هذا الحضور على أشكال التناص فحسب، بل يتعداها إلى طبع الرواية بأسلوب النص الديني.

ـ توظيف أسلوب النص القرآني في رواية "النفير والقيامة": تتأسس لغة الشخصيات، ولاسيما لغة شخصيتي المهدي والراوي على لغة القرآن الكريم التي يتضاءل حضورها في النص الروائي حتى تبلغ كلمة واحدة فقط، ويزداد أحياناً فيبلغ آيات عديدة، ويرجع سبب هذا الحضور الطاغي للنص القرآني في نص الرواية إلى أمرين هما:

1 ـ طبيعة الشخصيات، فشخصية "المهدي"، هي شخصية دينية، ومن الطبيعي أن يكون حديثها ذا طابع ديني.

2 ـ الرؤية التي تتبناها الرواية هي رؤية دينية، تسقط ما سيحدث، كما تتخيله المخيلة الشعبية، على الحاضر، لذا تطغى الألفاظ الدالة على القيامة على غيرها من الألفاظ القرآنية، مثل: الصور، الحاقة، القارعة... وبالإضافة إلى الألفاظ ثمة تراكيب قرآنية، مثل: شهد شاهد، خلقاً سويّا، آية للناظرين، كأعجاز نخل، وأذّن فيهم...

هدف الروائي فرج الحوار من وراء توظيف النص القرآني إلى التأسيس لرواية عربية خالصة، معنىً ومبنىً، لذا سعى إلى توظيف اللغة القرآنية، مفردات وتراكيب وخصائص فنية وجمالية، وظهر اعتماد الكاتب جلياً على إيقاع التراكيب القرآنية، فجاءت لغة السرد سلسةً ذات إيقاع موسيقي، خلقته الجمل المتوازنة من جهة، واعتماد الفاصلة القرآنية من جهة أخرى: "وجعلنا السعي جهاداً، وجعلناه نصيباً، فطوبى ثم طوبى للساعين، وكانوا إذا عرضت كارثة يحزمون متاعهم، ويولون وجوههم قبلة الصلاة، يوظفون من الأفق الهادئ النصيحة، فلا يتكلم الأفق، ويعرض لهم جحفل غيم غزير يبلل عزمهم، ثم يخطر وحش الأعماق الزرقاء منادياً في الملأ أن لا خروجَ حتى يخرج

---

[1] القرآن الكريم، سورة هود، 64.

الإذن من صمت السماء"[1]. ".... وكانوا إذا آنسوا من جانب الجبل أزيزاً رفعوا الأيدي والوجوه ابتهالاً. إنا لا نحب المتسولين، ونؤثر بلغتنا حساماً من ينهض إلى السماء يتمنى لو طار لينال من أسراب المغيرين".[2]

ـ أشكال التناص الديني:

1 ـ قانون الاستبدال في رواية "النفير والقيامة": نجد هذا الشكل من العلاقات بين النصوص في رواية فرج الحوار "النفير والقيامة"، حيث يتناص كلام "المهدي" مع الآيات الكريمة، والأحاديث الشريفة، والتراتيل الدينية. يقول: "ذلك الوعد لا ريب فيه مناراً للصادقين الذين يؤمنون بالحرب ويشحذون الهمم ومما أغدقنا عليهم من حزم ينفقون والذين يؤمنون بالحربة والسيف وطيبات الحديد وبالنهضة يوقنون أولئك على هدى من أمرهم وأولئك هم المفلحون. إن الذين أعرضوا بوجوههم عن أسراب الطير الجوارح سواء عليهم انتصرتم أم لم تنتصروا لا يأبهون لوجوههم ولو داستها سنابك خيل المغيرين. ختمنا على جنانهم وجأشهم وأذرعهم غشاوة فلا تبالوا إن وقفوا دونكم وعدوكم إنا نوفي الوعد ونحبط كيد الكائدين. ومن أهلكم من يقول اقتنعنا بالدعوة والنهضة. وآلينا على أنفسنا أن نجرد الجيش تلو الجيش نخابط الغي نصراً للحق وذوداً عن الحوذة وما هم بمؤمنين يماطلون ويجاملون صبركم وما يجاملون إلا العدو وما يفلحون... وإذا قلتم لهم انهضوا لما نهضنا أو خلو بيننا وما أردنا قالوا إنما نحن الدعاة والقائمون ألا إنهم هم المعتدون ولكن يتسترون. وإذا قلتم لهم أشرعوا سيوفكم كما فعل غيركم قالوا أنريق الدماء ظلماً وعدواناً ولما نتبين طوية الطيور الجوارح ولا جادلناهم ألا إنهم هم الطيور ولكن يتسترون. وإذا اجتمعوا ببعض لفيفكم قالوا نحارب فوراً وإذا التأم شملهم قالوا وهل تجدي الحروب؟ يسخرون من جهدكم وسعيكم إن للهازئين بالمرصاد فلا تبالوا رذاذ الألسنة الفاسقة وما يهزؤون إلا بماء وجوههم وما يفلحون. إنا ندرك ما بأنفسهم ونمدهم في غيّهم يعمهون أولئك الذين فضلوا الإلف والأبهة على ماء الوجه فنضب مجدهم وتبدد قهرهم وما كانوا بمتمكنيين مثلهم كمثل الذي مد يده يصافح العدو وقطع ما امتد من أيدي الأقربين فلما خيل إليه أن تمكن له الأمر أثرنا عليه الزوابع فانفض من حوله مرتزقة الطيور والجوارح وجعلناه نسياً

---

(1) النفير والقيامة، فرج الحوار، ص 86.

(2) المصدر نفسه، ص 103 و105 و124.

منسياً".[1]

يتـــناص المقـــبوس السابق مع الآيات الأولى من سورة البقرة. قال تعالى: ﴿ذلـــك الكتاب لا ريب فيه هدى للمتقين*الذين يؤمنون بالغيب ويقيمون الصلاة ومـمـــا رزقـــناهم يـــنفقون*والذيـــن يؤمنون بما أنزل إليك وما أنزل من قبلك وبالآخرة هم يوقنون* أولئك على هدى من ربهم وأولئك هم المفلحون*إن الذين كفـــروا ســـواء علـــيهم أأنذرتهم أم لم تنذرهم لا يؤمنون* ختم الله على قلوبهم وعلى سمعهم وعلى أبصارهم غشاوة ولهم عذاب عظيم*ومن الناس من يقول آمـــنا بـــالله وبالـــيوم الآخـــر وماهم بمؤمنين* يخادعون الله والذين آمنوا وما يخدعـــون إلا أنفسهم وما يشعرون* في قلوبهم مرض فزادهم الله مرضاً ولهم عذاب أليم بما كانوا يكذبون* وإذا قيل لهم لا تفسدوا في الأرض قالوا إنما نحن مصـــلحون* ألا أنهـــم هم المفسدون ولكن لا يشعرون* وإذا قيل لهم آمنوا كما آمن الناس قالوا أنؤمن كما آمن السفهاء ألا أنهم هم السفهاء ولكن لا يعلمون* وإذا لقـــوا الذين آمنوا قالوا آمنا وإذا خلوا إلى شياطينهم قالوا إنا معكم إنما نحن مســـتهزئون* الله يســـتهزئ بهـــم ويمدهم في طغيانهم يعمهون* أولئك الذين اشـــتروا الضـــلالة بالهدى فما ربحت تجارتهم وما كانوا مهتدين* مثلهم كمثل الـــذي اســـتوقد ناراً فلما أضاءت ما حوله ذهب الله بنورهم وتركهم في ظلمات لايبصرون*﴾.[2]

توضـــح المقارنـــة بيـــن النصين أن النص اللاحق يحاور النص السابق، ويتأســـس عليه، ويعيد كتابته من جديد. وتتبدى آلية اشتغال النص اللاحق على الـــنص السابق، من خلال الاستبدال، حيث يتم استبدال كلمات أخرى من خارج النص المرجعي ببعض الكلمات، من النص السابق، الوعد بدلاًمن الكتاب، مناراً للصـــادقين بدلاً من هدى للمتقين، الذين يؤمنون بالحرية بدلاً من الذين يؤمنون بالغيب...

يشـــترك النصـــان في موضوع واحد هو الحديث عن نوعين من الناس، فالنص القرآني يفرق بين المؤمنين والمنافقين، ويكشف عن زيف النوع الثاني، ويفضح بطلان ادعائهم، ويستعد لاسترداد الأرض من الأعداء، والثاني يماطل، ويتهرب من المسؤولية، ويخون الوطن وقضاياه.

تتـــبع رواية "النفير والقيامة"، في توظيفها النص القرآني مبدأ المقابلة من

---

(1) النفير والقيامة ، ص 120 و121.

(2) القرآن الكريم، سورة البقرة (2-17).

جهة، ومبدأ المغايرة من جهة أخرى، والجدول التالي يوضح مبدأ المقابلة:

القرآن الكريم	الرواية
المؤمنون بالله ورسوله	المؤمنون بقضايا الوطن والمخلصون للشعب
المنافقون وعلاقتهم بالكفار	الخونة وعلاقتهم بالأعداء

أما المغايرة فتتم من خلال تغيير الكلمات، واستبدال بعضها ببعضها الآخر، أي أن قانون الاستبدال الذي اعتمده النص الروائي في تعامله مع النص الغائب Absent Taext أدى إلى إنتاج دلالة جديدة، والمقارنة التالية تظهر ذلك:

القرآن الكريم	الرواية
الذين يؤمنون بالغيب ويقيمون الصلاة	الذين يؤمنون بالحرب ويشحذون الهمم
ومما رزقناهم ينفقون	ومما أغدقنا عليهم من حزم ينفقون

وهكذا، فإن النص اللاحق "الرواية" يتأسس على النص السابق "القرآن الكريم"، ومن ثمَّ يفترق عنه، مؤكداً خصوصيته واستقلاله، الأمر الذي أدى إلى حذف بعض الكلمات والجمل من النص السابق، وإضافة كلمات وجمل جديدة، أدت إلى دلالات جديدة، كقول المهدي يصف الخائنين: "لايأبهون لوجودهم ولو داستها سنابك خيل المغيرين"..

إذا انطلقنا من أن عملية التناص لابد أن تؤدي إلى إنتاج نص جديد، وأن التناص لابد أن تكون له غاية، نجد أن الراوي قام بتحوير النص الديني عبر الاستبدال، ليجعله مناسباً للفكرة التي يريد التعبير عنها، وهي تصوير ما يحدث في الواقع، أي أن الراوي وظف النص الديني للتعبير عن الواقع المعيش، بعد أن أجرى عليه تغييراً، مس دلالته فقط.

وإذا كان النص القرآني يتحدث عن نوعين من الناس، فإن النص الروائي حافظ على المعنى العام للإيمان والنفاق، وقسم الناس إلى مؤمنين ومنافقين، بعد أن وسع من مفهوم الإيمان والنفاق، وحول دلالتهما من الإيمان بالدعوة إلى التحرير ومقاتلة الأعداء، وبناء الوطن، وإلى التقاعس عن أداء الواجب، والاستسلام للأعداء.

2 ـ قانون السياق: Context

أ ـ المحافظـة على السياق في رواية "النفير والقيامة": استدعى المشهد الـذي يصـفه "المهدي" في رواية "النفير والقيامة"، وهو وصف لما يحدث في مجـتمع الـرواية، من دمار وخراب، استحضار الآية الكريمة التي تتحدث عن قـيام السـاعة. يقـول المهدي: "القنبلة الثانية أتت على المحور، وأصمت سعة الصـدر، تقـوض جامع، مسجد، سقط الحصن الحصين، انهار جناح من قصر المـناعة والسؤدد وباد صرح المجد الأثيل. القنبلة الثالثة هزت مناكب الأرض فزلـزل زلـزالها، القارعة وما أدراك ما القارعة أتت على الأخضر واليابس والسائل والصلب وشجر الأرز".[1]

لقـد تـم نقـل سياق الآية الكريمة: ﴿القارعة ما القارعة* وما أدراك ما القارعة* يوم يكون الناس كالفراش المبثوث*﴾[2] التي تتحدث عن قيام الساعة، وما يتعرض له الناس والكون من دمار وخراب، إلى سياق آخر يتشابه وسياق الآيـة الكريمة، فما يحدث في مجتمع الرواية/ لبنان من دمار وخراب واقتتال طائفي، يشبه قيام الساعة.

ب ـ تغيـير السـياق فـي رواية "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل":

مثال تغيير سياق النص الديني، ونقله إلى سياق آخر قول سعيد أبي النحس المتشـائل، بطـل رواية "الوقائع الغريبة في إختفاء سعيد أبي النحس المتشائل" للروائـي أمـيل حبيبـي، يصـف صاحبته الطنطورية: "شقراء مثل روميات بيزنطـية. فكانـت تنتحي مكاناً قصياً".[3]. من الواضح أن قوله "مكاناً قصياً"، يذكـرنا بالآيـة الكريمة: ﴿فحملته فانتبذت به مكاناً قصيّاً﴾[4]، وأن الراوي نقل سياق النص القرآني إلى سياق آخر، يختلف عن سياق النص الغائب. ولا يغير مـن الأمر شيئاً كون النص الديني والنص الروائي يلتقيان في أن مقولة: "مكاناً قصياً"، تدل على البعد والاحتجاب عن الناس، فالسبب الذي جعل مريم العذراء تختفي عن الأنظار يختلف عن السبب الذي دفع الفتاة الطنطورية إلى الابتعاد.

وهكذا، فإن عملية توظيف سياق النص الديني تأخذ منحيين، فإما أن تتجه

---

(1) النفير والقيامة، فرج الحوار ص 66.

(2) القرآن الكريم، سورة القارعة (1-3).

(3) الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، أميل حبيي، 128.

(4) القرآن الكريم، سورة مريم، ص22.

إلــى المحافظـــة على السياق، وفي هذه الحالة تكون العلاقة بين النصين علاقة تشــابه، وإمـــا أن تتجه إلى المغايرة، وفي هذه الحال يختلف النص اللاحق عن النص السابق.

3 ـــ قـــانون القلـــب: "النفـــير والقيامة"، "عودة الطائر إلى البحر": نعني بقانون القلب تغيير دلالة النص المرجعي، ونجد مثال ذلك في قول الناس، وهم يستقبلون "حوت القرش"، في رواية فرج الحوار "النفير و القيامة":

أقبل الحوت علينا من ظلمات البحار

حوتنا حوت عظيم

حوتنا حوت كبير

حوتنا حوت مغوار

أقبل الحوت علينا أقبل البدر البهاء.[1]

يتـــناص المقـــبوس الســـابق مع النشيد الديني "أقبل البدر علينا"، ولكنهما يخـــتلفان فـــي الظـــروف التي أنتجت كل واحد منهما، فإذا كانت الجموع في الماضـــي "المجـــيد" قد استقبلت الرسول ﷺ، والدعوة الإسلامية بنشيد يدل على تلهفهـــا إلـــى الحرية والضياء والعدل، والتخلص من العبودية فإن النشيد الذي تـــردده جوقـــة فلكلورية ترمز للشعب يعبر عن ذل الجماعة وانصياعها، لقوى الشر والعدوان ممثلة بحوت القرش، والطيور الكواسر.

قـــد ينفـــي الـــنص الحاضـــر النص الديني الموظف نفياً كلياً، فيناقضه، ويـــتمخض عـــن ذلك نص جديد، فإذا كان ظهور العالم، والحياة على الأرض نتـــيجة للفعـــل "الحسن"، الذي قام به الرب، وتم بموجبه الانتقال من الظلمة إلى الـــنور، ومن الخراب إلى البناء، كما تقول التوراة[2]، فإن رواية "عودة الطائر إلى البحر"، لحليم بركات تسقط الرؤية الدينية لخلق العالم على الواقع المصور، بعـــد أن تقـــوم بنفـــي النص الديني، وقلبه، وتوظيفه من أجل التعبير عن فكرة العمـــل الروائـــي، فإذا كان الرب قد استراح في اليوم السابع من عمله بعد أن خلـــق العالم في ستة أيام، فإن اليوم السابع بالنسبة إلى الإنسان العربي، لم يكن يـــوم راحـــة، بل كان يوم عذاب وشقاء، فهاهي ذي الهزيمة تلحق به وبأمته،

---

(1) النفير والقيامة، ص 51.

(2) الكتاب المقدس، سفر التكوين، الأصحاح الأول.

وتكشف أن كل ما صنعه كان خطأ[1]. والجدول التالي يوضح ذلك:

التوراة	الرواية
الظلام ← الضياء	الظلام ← العودة إلى الظلام
الفعل الحسن للرب	الفعل السيء للإنسان العربي

4 ـ الاقتباس Quotation في رواية "النفير والقيامة": يرد النص الديني أحياناً بوصفه شاهداً على موضوع السرد الروائي، وتكون العلاقة، في هذه الحال، بين النص الحاضر والنص الغائب علاقة مشابهة، ولا يحدث أي تغيير للنص الغائب، سواء على مستوى التركيب، أم الدلالة، أما السياق، ويأتي، في كثير من الأحيان، على شكل تنصيص.يقول "المهدي" في رواية "النفير والقيامة": "لا تتأسوا على القوم الظالمين الفاسقين تحسبهم جميعاً وقلوبهم شتى".[2] يتناص المقبوس السابق مع قوله تعالى: ﴿لا يقاتلونكم جميعاً إلا في قرىً محصنة أو من وراء جدر بأسهم بينهم شديد تحسبهم جميعاً وقلوبهم شتى ذلك بأنهم قوم لا يعقلون﴾[3].

لقد حافظ النص الديني المقتبس ـ كما هو واضح ـ على تركيبه وسياقه ودلالته، ووظف ليصف حال المتخاذلين والخائنين بأن ظاهرهم القوة، وباطنهم الضعف، وذلك بهدف شحذ همة المناضلين الذين أخذوا على عاتقهم بناء الوطن وتطويره، والدفاع عنه.

2. توظيف البنية الفنية للنص الديني

في "عودة الطائر إلى البحر"، و"حدّث أبو هريرة قال"، و"النفير والقيامة":

البنية الفنية لنص ما هي "تشكيله وترتيبه وبناؤه وتوزيع أجزائه ونظام عرضه"[4]. وقد اختار بعض الروائيين ـ بهدف تأصيل الشكل الفني للرواية العربية ـ البنية الفنية لبعض النصوص الدينية، ليقيموا عليها معمار رواياتهم، فرواية حليم بركات: "عودة الطائر إلى البحر"، تتألف من أقسام، تشير إلى الأيام الستة التي استغرقها خلق العالم، كما جاء في التوراة.

(1) عودة الطائر إلى البحر، حليم بركات، ص 9 و147.
(2) النفير والقيامة، ص97.
(3) القرآن الكريم، سورة الحشر 14.
(4) نظرية الأدب، د. فؤاد المرعي، ص 66.

أ ـ توظيف البنية الفنية في رواية "حدث أبو هريرة قال": تعد رواية محمود المسعدي "حدث أبو هريرة قال"، أول رواية عربية حديثة توظف التراث السردي؛ إذ بدأ مؤلفها بكتابتها في عام 1944، ولم ينشرها إلا في عام 1973، وهي بذلك تعد رائدة على مستوى توظيف الرواية العربية المعاصرة للتراث، ولكن توجه رواية "حدث أبو هريرة قال"، إلى توظيف التراث السردي لا يعني أن ظاهرة توظيف الرواية العربية للموروث القصصي بدأت مبكراً، فتجربة المسعدي لا تعدو أن تكون محاولة فردية وغريبة ضمن النتاج الروائي العربي في فترتي الأربعينات والخمسينات، اللتين شهدت خلالهما الثقافة العربية تبعية مطلقة للثقافة الغربية، وتكمن أهميتها في أنها أول رواية عربية تتوجه إلى توظيف الموروث القصصي في فترة بلغت فيها التبعية الثقافية للغرب أوجها.(1)

يحمل عنوان الرواية دلالتين، أولاهما تتأتى من الفعل "حدث" الدال على الحديث، وعلى فعل إنتاج الكلام الذي يقوم به متحدث، وثانيتهما تتأتى من اسم العلم "أبي هريرة"، الذي يذكرنا بشخصية الصحابي الجليل أبو هريرة الذي يعد محدّثاً متخصصاً برواية الحديث عن الرسولﷺ، ويدل استخدام الفعل حدث واسم العلم أبي هريرة على رغبة الكاتب في تشييد بنيان روايته على الشكل الفني للموروث.

اشتغلت رواية "حدث أبي هريرة قال"، على فن الحديث بقسميه: الإسناد والمتن، فجاءت الأحاديث التي تشكل بمجموعها الرواية شبيهة بالأحاديث الدينية، من حيث اعتمادها الإسناد والمتن، فكل حديث يبدأ بذكر راوي الحديث، الذي تعدد في الرواية، فثمة رواة كثيرون رووا الأحاديث الاثنين والعشرين، ومنهم "أبو المدائن"، الذي استأثر برواية القسط الأوفر من الأحاديث و"أبو هريرة"، الذي روى بعض الأحاديث"، و"ريحانة"، التي روت ما جرى لها مع أبي هريرة، و"أبو سلمة السعدي"، و"معن بن سليمان"، و"كهلان"، و"ثابت القيسي"، و"أبو عبيدة"، و"حرب بن سليمان"، و"زيادة السعدي".

ولما كان الحديث الديني لم يُدوّن إلا بعد فترة طويلة من وفاة الرسول ﷺ فإن رواة الأحاديث اهتموا برد الأحاديث إلى رسول الله ﷺعبر سلسلة من الرواة، تنتهي بالراوي الذي سمع عن رسول اللهﷺ في جميع الأحاديث، فأبو هريرة روى بعض الأحاديث بشكل مباشر، بوصفه البطل المحوري الذي تدور

(1) من أعماق التراث إلى أقصى المعاصرة، توفيق بكار، ضمن: دراسات في القصة العربية ط1 ـ مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت 1986 ص169.

حولـه الأحاديث كلها. يبدأ حديث "البعث الأول"، على الشكل التالي: "حدث أبو هريرة قال: جاءني صديق لي يوماً فقال: "أحب أن أصرفك عن الدنيا عامة يوم من أيامك، فهل لك في ذلك؟"...[1] وثمة أحاديث رواها راويان، كحديث الطين الذي رواه أبو عبيدة، وزاد عليه ثابت القيسي، عن أبي هريرة أنه قال: خرجت من المدينة، وقد أخذت عصاي أتوكأ عليها.. رواه أبو هريرة. وحدث بمثله ثابت القيسي وزاد عليه".[2] وثمة أحاديث رواها أكثر من راو على طريقة الأحاديث الدينية، كحديث "الغيبة تطلب فلا تدرك"، الذي بدأ على الشكل التالي: "حدث مكين بن قيمة السعدي. قال: حدثني هشام بن صفرة الهذلي".[3]

أما متن الحديث فيتميز بعدم وجود زمان ومكان للملفوظ، وبغياب الأسلوب القصصي، ولذا حوّل الكاتب متن الحديث من السرد النثري إلى السرد النثري التخييلي، عن طريق القيام بإجراءات مست طبيعة المتن في الحديث الديني، فتم تجاوز المضمون الديني للحديث، وجعل المضمون في الرواية يدور حول شخصية محددة، هي شخصية أبي هريرة في رحلته الطويلة التي قطعها من أجل الوصول إلى المطلق.[4]

إن جعل المتن في الرواية يدور على شخصية متخيلة تبتعد عن الشخصية التراثية، وتخالفها في تصرفاتها وسلوكها وتفكيرها، هو شرط رئيس، لابد منه في الرواية التي يشترط فيها ـــ لكي تكون رواية ـــ وجود شخصية واحدة على الأقل، يدور حولها السرد، ويكشف أبعادها النفسية والفكرية، والاجتماعية.

وقد اقتضى وجود شخصية متخيلة في أحاديث أبي هريرة، وجود مكان وزمان تتحرك فيهما الشخصية وتدور في إطارهما الأحداث. وقد اختار الكاتب لروايته البيئة العربية الإسلامية، فمولد أبي هريرة هو مكة، ثم ترك مكة وخرج إلى البادية، ونشأت "ريحانة" في عمان، وتعرضت للسبي، وهي في الحيرة، وعاشت قسطاً من عمرها في نجد، وتعرفت على أبي هريرة في "المدينة".

ولعل الروائي اختار لشخصيات الرواية أسماء تراثية، واستمد البيئة العربية الإسلامية لينتقد ـــ بانتقاده شخصية أبي هريرة، وكشفه عن ضرورة

(1) حدث أبو هريرة، قال: محمود المسعدي، ص 49.
(2) حدث أبو هريرة، قال، محمود المسعدي، ص127.
(3) المصدر نفسه، ص 175.
(4) الأدب المريد في مؤلفات المسعدي، ط3 ـــ محمود طرشونة ـــ بلا دار نشر 1985 ص 21 وما بعدها.

قـيامها برحلة طويلة لتحقق وجودها الذي تم في "البعث الأخير"، حيث تحقق اندماج أبي هريرة بالمطلق ــ ما شاع في المجتمع العربي الإسلامي في الفترة التـي كتبـت فـيها الرواية من فهم مغلوط لمفاهيم الدين، وتحويله إلى مجرد طقوس تكبل حرية الإنسان، وتحد من إمكاناته وطاقاته.(1)

وأدى رصـد الرواية لشخصية أبي هريرة، وهي تعاني وجودها، وتسعى فـي الوقـت نفسـه إلى تحقيقه، إلى اتباع طريقة التتابع التسلسلي في عرض الأحـداث، فالرواية تبدأ بالبعث، وتنتهي بالبعث، أولهما بعث تحدد بالانصراف إلـى ملـذات الحياة الدنيا، واللعب فيها، وثانيهما انتهى بأبي هريرة إلى الاتحاد الروحـي بالمطلق. والفناء فيه، وبين البعثين "تأملات عميقة في الذات البشرية وأشـواقها وأهوائهـا، وفـي منزلة الإنسان في الكون، وفي الحياة، والموت، والحق، والباطل، والحسن، والجودة، والقضاء والقدر، والإيمان والكفر".(2)

يـدل مـا تقدم على أن المسعدي لا يقلد النوع السردي التراثي، ولا يبقى أسيراً له، بل يتعامل معه بجرأة ووعي، فهو لا ينسخه، بل يعيد خلقه من جديد، ليكون ملائماً للتعبير عن روح العصر(3). وهكذا، أفاد المسعدي من البنية الفنية للحديـث الشـريف في بناء روايته، واتخذ الشكل التراثي للتعبير عن الحضارة الجديدة، لذا جاءت الرواية محكومة بثنائية القديم والجديد، وعبرت عن الصراع بيـن ثقافـة الماضي وثقافة الحاضر، كما عبرت عن المثاقفة بطريقة أخرى، اعتمدت المواجهة، وإثبات الذات أمام الآخر.

ولعـل المهمة التي تتطلع لها المسعدي، وهي إثبات مقدرة الشكل السردي التراثـي على التعبير عن روح العصر والحضارة الجديدة، كانت وراء توظيف الشكل التراثي على مستوى البناء الفني للرواية.

<u>ب ــ في رواية "النفير والقيامة":</u> بنى الروائي فرج الحوار روايته "النفير والقـيامة". علـى ماورد في بعض المؤلفات التراثية، من تنبؤات بما سيحدث قرب نهاية العالم، وقيام الساعة. وقد حاكى الروائي كتب الأخرويات، وأشراط السـاعة على مستوى بناء الأحداث، وشكل السرد، بالإضافة إلى توظيف بعض الشخصيات، كشخصيتي "المهدي"، و"أعور الدّجال".

---

(1) مقدمة رواية حدث أبو هريرة قال ص 22.

(2) الأدب المريد في مؤلفات المسعدي ــ ص 21.

(3) مـن أعمـاق الـتراث إلى أقصى المعاصرة، توفيق بكار، ضمن دراسات في القصة العربية، ط1 ــ مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1986، ص 170.

ـ علـى مسـتوى بـناء الأحداث: صور فرج الحوار في روايته "النفير والقيامة" أحداثاً تشبه تلك الأحداث التي تتحدث عنها كتب الأخرويات، وأشراط الساعة، فإذا كانت كتب الأخرويات تتنبأ بظهور أعور الدجال، وتضليله الناس، والمؤمنيـن، وحرفهم عن جادة الصواب، ثم ظهور المهدي، وتخليص المؤمنين مـن أعور الدجال، فإن رواية "النفير والقيامة" تصور واقعاً يسيطر عليه "حوت القـرش"، وأعوانـه، وترصـد علاقة الذات بالمخلص، عبر توظيفها لشخصية المهدي المنتظر.

ولكـن روايـة "النفـير والقـيامة" لا تنسخ النص الديني، ولا تطابقه، بل تـنحرف عنه بسبب طبيعة الواقع الذي ترصده، فإذا كانت الأحداث تنتهي في كتب أشراط الساعة بانتصار المهدي والمؤمنين على أعور الدجال و الكافرين، فإن أحداث الرواية لا تسير على هذا النحو، بل تتخذ لها مساراً آخر، ينتهي إلى انتصـار حـوت القرش، رمز الشر والتسلط على قوى الخير، مؤكدة بذلك أن الشرر سيستمر في واقع الرواية مادام هذا الواقع يقدم مسوغات وجوده.

وهكـذا فـإن بنية الرواية توازي بنية النص التراثي، ولكنها لا تماثلها، والجدول التالي يبين ذلك:

بنية النص التراثي		بنية الرواية	
1.	ظهـور الدجـال و"خفـرائه وطلائعه".[1]	1.	ظهور حوت القرش وأعوانه.
2.	تضليل الناس والتسلط عليهم	2.	تضليل الشعب والتسلط عليه.
3.	اتـباع بعـض الـناس للدجال والإيمان به وتقديم الطاعة له	3.	اتباع بعض الناس لحوت القرش وتقديم الطاعة له.
4.	وجـود بعـض الـناس الذين يرفضـون الانصـياع لأعور الدجال.	4.	وجـود بعـض الـناس الذيـن يرفضـون الانصـياع لحـوت القرش، ويحرضون الناس على التصـدي له والثورة عليه. ومن هـؤلاء الـناس "الرغيدي" الذي يقـتله حـوت القرش في نهاية الرواية.

(1) الإشـاعة لأشراط الساعة، ط2، محمد بن عبد الرسول الشهرزوري، تح: موفق فوزي الجبر ـ دار الهجرة، بيروت، دار النمير، دمشق 1995، ص 203.

بنية النص التراثي		بنية الرواية	
.5	ظهـور المهـدي الـذي يقود المؤمنين وينتصر على الدجال وأعوانه.	.5	يقـاتل المهـدي حـوت القرش وأعوانـه، وإنما يحرض الناس ضده.

ـ علـى مستوى السرد: ينهض بناء السرد في كتب أشراط الساعة على التنـبؤ بمـا سـيحدث قرب نهاية العالم. وقد حاكاه السرد الروائي في اهتمامه باستشـراف المسـتقبل البعـيد، والتنـبؤ بمـا سيجري، ويكفي أن نقارن بين المقبوسـين التاليـين اللذين انتزع أولهما من أحد كتب أشراط الساعة، وانتزع الثاني من نص الرواية، ليتضح لنا تشابههما في أسلوب السرد.

"وقـال ابن أبي الدنيا: حدثنا عبد الله بن عثمان، حدثنا ابن مبارك، أخبرنا سـفيان، عـن سـلمة بن كهيل، عن أبي الذعر، عن عبد الله بن مسعود، قال: "ترسـل ريح فيها صر باردة زمهرير، فلا تذر على الأرض مؤمناً إلا لفته تلك الـريح، ثم تقوم الساعة على الناس، فيقوم ملك بين السماء والأرض بالصور، فيـنفخ فـيه، فلا يبقى خلق من خلق السماء والأرض، إلا مات، ثم يكون بين النفختيـن مـا شـاء الله أن يكـون، ثم يرسل الله ماء من تحت العرش فتنبت جسمانهم ولحمانهم من ذلك الماء كما تنبت الأرض من العري".[1]

"وتـتهاطل الغوائـل والأرزاء آخذة برقاب بعضها البعض[2]، في عناق تـزهق من جرائه الأرواح. يموت من يموت، وينفى من ينفي ويتيه من يتيه. وباب الرحمة موصد كأنما شد وثاقه بالمسامير، ثم تهب على الدنيا ريح شرسة تزعـزع أوتادهـا وتفـتق مناكـبها، فيفيق الناس بعد هول وإذا بلادهم عنهم نائية".[3]

ـ علـى مسـتوى الشخوص: يقتضي الحديث عن القيامة وعلاماتها وما سـيقع في آخر الزمان ذكر الدجال الذي يثير فتنة كبيرة بين الناس. ولما كانت روايـة "النفير والقيامة". تتحدث عن القيامة"، بوصفها ذلك اليوم المشهود الذي يضطرب فيه الناس والحوادث استعداداً للحساب،[4] فقد استغل السارد شخصية

(1) الـنهاية في الفتن والملاحم، ط1، ج1، ابن كثير، تح: محمد أحمد عبد العزيز ــ دار الجليل، بيروت 1988، ص 300.

(2) كذا في الأصل، والصحيح بعضها آخذ برقاب بعضها الآخر.

(3) النفير والقيامة، ص 43 و44.

(4) لسان العرب، ابن منظور، مادة قوم.

أعـــور الدجـــال، من كتب أشراط الساعة، وصور شخصية "حوت القرش"، في ضـــوئها، ورمـــز بشخصـــية أعور الدجال للسلطة المستبدة والشريرة، فجاءت صـــفات شخصية "حوت القرش"، متطابقة مع صفات شخصية "أعور الدجال"، فإذا كان أعور الدجال بحسب ما نسب إلى علي بن أبي طالب ﷺ طوله أربعون ذراعـــاً، ويركـــب حماراً طول كل أذن من أذنيه ثلاثون ذراعاً، ما بين الحافر والحافر مسيرة يوم وليلة، ويتناول السحاب بيمينيه، ويسبق الشمس إلى مغيبها، ويخوض البحر إلى كعبيه"،[1] فإن حوت القرش ـــ كما يتبدى للراوي في الحلم ـــ يشـــبه أعـــور الدجال: "خرج حوت القرش من عظمة البحر له حافر البغل وأســـنان الأسد، ولبدته. وعلى رأسه عمامة من ناطحات السحاب، والجذع جبة في سعة الدنيا".[2]

تعـــتمد روايـــة "النفير والقيامة" في توظيفها شخصية أعور الدجال المقابلة والمـــوازاة بين الشخصية الموظفة والشخصية الروائية، فحوت القرش لا يشبه أعـــور الدجال، في الصفات الخارجية فحسب، بل يشبهه أيضاً في اتباع الناس له، وخضوعهم لهيمنته، فإذا كان الدجال سيتعبه ناس كثيرون يسخرهم لما يريد تحقـــيقه، وشـــياطين يبعثهم الله له لينفذوا أوامره[3]، فإن حوت القرش ـــ وهو رمـــز لسلطة القمع ـــ يضلل الشعب، فيتبعه كثيرون يصفقون له خوفاً ورهبة: "وقـــف رجال الشرطة يسدون المنافذ في وجه العامة التي تحلب ريقها وامتدت ألسنتها، ألسنة كلاب لاهثة، وجحظت عيونها من فرط الوله والولاء وحب أولي الأمـــر، وبيـــن الصفوف رجال طوال غلاظ يصفقون بأكف لا تلين ويزجرون بألسنة من حديد شعارات ما أروعها زانت الحفل وأبهجته".[4]

إن توظيف الرواية لما يتصوره الخيال الشعبي الديني من أحداث ستقع في نهايـــة الـــزمان فـــي بـــناء أحداث الرواية، وتصوير شخوصها، وبقاء المكان والزمان خارج دائرة التوظيف، من خلال الإشارة إلى أن المجتمع الذي تصوره الـــرواية هو المجتمع اللبناني إبان الحرب الأهلية، يدل على توجه الروائي إلى قارئ يفترض أنه قرأ كتب أشراط الساعة لإقناعه بأن ما سيحدث في المستقبل، إنما يحدث الآن، وبأن ما سيحدث الآن يشبه ما تحدثت عنه كتب أشراط الساعة

(1) الإشاعة لأشراط الساعة، ص192.
(2) النفير والقيامة، ص 53.
(3) الإشاعة لأشراط الساعة، ص 193.
(4) النفير والقيامة، ص 50.

وأخـــبار القيامة، وبناءً عليه هدف السرد إلى استبدال ما يحدث بما سيحدث، أي استبدال الواقعي بالخيال.

3. توظيف القصة الدينية:

أ ــ توظـــيف قصــة أهـــل الكهـــف في رواية "رمل المايه، فاجعة الليلة الســابعة بعـــد الألف"، تتحدث قصة "أهل الكهف"، عن فتية لجؤوا إلى الكهف هـــرباً من ظلم ملك مدينة "دوقيانوس". نام الفتية في الكهف مدة طويلة، وحين اســتيقظوا ظنوا أنهم ناموا ليلة واحدة فقط، فأرسلوا أحدهم إلى المدينة ليشتري لهم طعاماً، فانكشف أمرهم، وسقطوا ميتين.

إذا اخذنا بما يذهب إليه رولان بارت Roland Barth من ضرورة تقسيم القصة إلى وحدات، بالاستناد إلى الوظائف Functions،[1] فبمقدورنا أن نقسم قصة أهل الكهف إلى الوحدات السردية التالية:

1 ــ اللجوء إلى الكهف هرباً من ظلم الملك.

2 ــ اليقظة والتساؤل عن مدة النوم.

3 ــ الذهاب إلى المدينة لشراء الطعام.

4 ــ انكشاف أمر الفتية، وموتهم.

يستفيد واسيني الأعرج من قصة أهل الكهف في بناء أحداث قصة "البشير المورســـكي"، بطل رواية "رمل المايه، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"، ويزج بطل روايته في أحداث تشبه الأحداث التي نجدها في قصة أهل الكهف، فالبشير المورســـكي ــ قـــبل المجيء إلى الكهف ــ كان يعيش في حي البيازين، أحد أحياء غرناطة، وحين بدأت محاكم التفتيش بملاحقة الموريسكيين هرب من حي البيازيـــن مـــتجهاً إلى "المارية"، ثم غادرها إلى بلاد أخرى، بعد أن اشترى له أخـــوه صـــك الغفران من اليهودي "صموئيل"، تعرض البشير المورسكي أثناء رحلـــته إلـــى مخاطـــر كثيرة، ولكنه نجا منها بأعجوبة، ثم قذفته الأمواج على شـــاطئ مهجـــور، حيـــث عثر عليه الحكماء السبعة، وحملوه إلى كهف قديم، وطلبوا منه أن يبقى فيه حتى يحين موعد خروجه منه، استيقظ البشير بعد ثلاثة قـــرون ونـــيف، وخـــرج من الكهف، فوجد بانتظاره راعياً، أخذه إلى جملكية

---

[1] مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص ط1، رولان بارت، تر: د.منذر عياشي ــ دار الإنماء الحضاري، حلب، 1993، ص 39.

"نوميدا أمدوكال"، التي يحكمها شهريار ابن المقتدر بالله.

يتضح ــ بالمقارنة بين قصة أهل الكهف، وقصة البشير المورسكي ــ أن واسيني الأعرج يبني أحداث قصة البشير المورسكي على الوحدات السردية الأساسية في قصة أهل الكهف.

ونمثل لذلك بالجدول التالي:

قصة البشير المورسكي	قصة أهل الكهف
الهروب من محاكم التفتيش واللجوء إلى الكهف	الهروب من ظلم الملك واللجوء إلى الكهف
الاستيقاظ بعد نوم طويل	الاستيقاظ بعد نوم طويل
العودة إلى مدينة نوَميدا أمدوكال	العودة إلى مدينة دوقيانوس

وردت القصص في القرآن الكريم لتقديم الموعظة والاعتبار بما حدث للأقوام السابقة، لذا تميزت هذه القصص بأنها أقرب إلى الأخبار والتاريخ منها إلى القصة الفنية[1]، ومال السرد القرآني، نتيجة لذلك، إلى الإيجاز والتكثيف، وعدم الإطالة، فقصة أهل الكهف، على سبيل المثال، عبر عنها السرد القرآني بآيات قليلة. أما السرد الروائي فقد عني بالتفصيلات، ورصد تفاصيل الحدث بدقة، معتمداً في ذلك الخيال الذي مد الأحداث بالحركة، وولد أحداثاً جديدة، وأفعالاً سردية أخرى. وقد ارتكز السرد الروائي إلى الراوي المشارك، أي الذي يروي بضمير المتكلم، ويشكل شخصية محورية،[2] ليروي بعض تفاصيل ما حدث له داخل الكهف، وهو ما سكتت عنه القصة القرآنية: "..... مددت يدي باتجاه الفجوات، نزعت الأتربة، بمجرد أن لمستها حتى بدأت تتساقط الواحدة تلو الأخرى، قطعاً، قطعاً، حتى اللباس الذي كنت أرتديه بدأ يتفتت بمجرد أن لامس الصخرة الكبيرة التي حاولت إزاحتها... عندما نزعت الأتربة انزلقت بعض الشلالات الضوئية الناعمة من الفجوات، ثم بدأت الصخرة الكبيرة تتزحزح، وتميل باتجاهي ببطء، مخلفة صوت شجرة عجوز، وهي تُقتلع من جذورها، وما كدت أبتعد إلا قليلاً، حتى كانت الصخرة قد هدأت بعد هزة السقطة العنيفة، اندفع الضوء بقوة وأصبحت أميز بين الأشكال التي

---

(1) السردية العربية، د.عبد الله إبراهيم، ص50، وما بعدها.

(2) تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، ص 287.

كانت تحيط بي".[1]

ترتكز طريقة توظيف الرواية للقصة القرآنية إلى الاختلاف والمشابهة، فالبشير الموريسكي يختلف عن أهل الكهف في أنه ـ أثناء نومه ـ حلم بما يحدث، في الليلة السابعة بعد الألف، التي تضمنت أحداث السقوط في التاريخ العربي: "سقوط غرناطة، ونفي ابن رشد، وأبي ذر الغفاري، وصلب الحلاج..."، يقول البشير الموريسكي:"ما وقع لي ليس بعيداً عما حدث لأهل الكهف. الفارق بيننا هو أن نومتهم استمرت هادئة حتى لحظة الاستيقاظ، بينما ما حدث لي هو بعيد عن هذا كله. فقد عشت جحيماً مخيفاً طوال الليلة السابعة بعد الألف التي لا أعلم بدقة كم دامت قبل أن تنطفئ".[2]

أما المشابهة بين القصتين فتصل إلى حد التداخل أحياناً، وذلك عن طريق استخدام إشارات تشي بالتداخل بين القصتين، كقول الحكماء السبعة بأن الكلب الذي كان ينتظر البشير الموريسكي عند باب الكهف، هو الكلب "قطمير"، الذي كان مع أهل الكهف، وهكذا، نجد أن بناء الحدث الروائي المتمركز على الصراع بين الخير والشر شيد على المفاصل الرئيسة للقصة الدينية، بهدف إظهار أن التاريخ البشري ليس إلا تاريخ الصراع بين قوى الخير وقوى الشر.

<u>ب ـ قصة ذبح إبراهيم الخليل لابنه إسماعيل في رواية "الربيع والخريف"</u>، وظف حنا مينة في روايته "الربيع والخريف"[3] قصة إبراهيم الخليل عليه السلام مع ابنه إسماعيل عليه السلام في معرض سرد الراوي للعلاقة بين بطل الرواية "كرم المجاهدي"، و"بيروشكا"، الفتاة المجرية التي تعلقت به، رغم فارق السن بينهما. وقد حاول الراوي إيهام القارئ بأن التجربتين متوازيتان، معتمداً في ذلك التناص، أي تداخل النصوص، من خلال الإشارة إلى المفاصل الأساسية في القصة القرآنية، وهي إقدام إبراهيم الخليل عليه السلام، على محاولة ذبح ابنه، استجابة منه لأمر ربه، المتجسد في رؤيا رآها في المنام، واستسلام إسماعيل عليه السلام لرؤيا أبيه، وإطاعته له، وإنقاذ الله لإسماعيل، وافتداؤه بكبش من السماء.

تبدو تجربة كرم المجاهدي وبيروشكا ـ للوهلة الأولى ـ مختلفة عن تجربة إبراهيم وابنه إسماعيل، فإذا تجاوزنا التشابه بين موقف كل من إسماعيل

---

(1) رمل الماية، ص 42 و43.
(2) رمل الماية، ص 43.
(3) الربيع والخريف، ط1، حنا مينة ـ دار الآداب، بيروت 1984.

عليه السلام، وبيروشكا المجرية، من حيث الاستسلام والخضوع للأمر الواقع، فإننا لا نجد علاقة ظاهرة بين قيام إبراهيم عليه السلام بمحاولة ذبح ولده، ومحاولة كرم المجاهدي الابتعاد عن بيروشكا، خوفاً عليها من جهة، وتخلصاً من عذاب الضمير من جهة أخرى.

ولا يمكن تسويغ الربط بين الحدثين إلا إذا اعتمدنا التأويل Interpretation، والمعنى العميق، لا الظاهري، وعلى هذا الأساس يصبح ابتعاد كرم المجاهدي عن بيروشكا ذبحاً معنوياً، لأنه أدى إلى تقطيع العلاقة بينهما، كما كان الذبح المادي في القصة القرآنية ـ لو تم ـ سيؤدي إلى انقطاع العلاقة بين الأب وابنه.

ولعل الدافع إلى إقامة مثل هذه العلاقة بين الحدث الروائي والحدث الديني هو النهاية السعيدة لكل من إسماعيل وبيروشكا فكلاهما فرح في النهاية، إسماعيل لأنه نجا من الموت، وبيروشكا لأنها تخلصت من آلام فراقها لكرم المجاهدي. ومن الواضح أن العلاقة بين النصين، الديني، والروائي مبنية على التوازن الذي يفضي إلى المشابهة، ونوضح ذلك من خلال الترسيمة التالية:

القصة القرآنية

الذبح ⇦ الفدية
⇓ ⇓
الموت ⇦ النجاة

النص الروائي

الفراق ⇦ اللقاء
⇓ ⇓
الموت ⇦ النجاة

ج ـ توظيف قصة توراتية في رواية "عودة الطائر إلى البحر": أدخل حليم بركات في روايته "عودة الطائر إلى البحر"، نصاً توراتياً، يحكي قصة استيلاء اليهود على أرض الكنعانيين/ العرب بالحيلة والغدر. وقد تم إدخال النص الديني إلى الرواية عن طريقة "باميلا" الأمريكية التي قرأت على صديقها "رمزي" بطل الرواية، ما جاء في الأصحاح الرابع والثلاثين من سفر التكوين من أن "دينا ابنة يعقوب خرجت إلى الحقول فشاهدها شكيم بن حمور الحموي، أمير البلاد، فأعجب بها وأخذها واضطجع معها. لقد أحب الفتاة ولاطفها. وكلم شكيم والده طالباً منه أن يأخذها له دينا زوجة. وسمع يعقوب أن شكيم نجس دينا ابنته. ولما كان بنوه في الحقل سكت حتى جاؤوا. وخرج والد شكيم إلى يعقوب وأبنائه وأعلمهم أن ابنه تعلق بدينا، وطلب أن يعطوه إياها زوجة قائلاً: صاهرونا. أعطونا بناتكم فنعطيكم بناتنا. تسكنون معنا وتكون أرضنا قدامكم.

اسكنوا واتجروا فيها وتملكوا. ثم قال شكيم لأبيها ولأخوتها دعوني أجد نعمة في أعينكم. فالذي تقولون لي أعطيه. وأعطوني دينا زوجة. وأجاب بنو يعقوب شكيم وأباه حمور بمكر. قالوا له إننا لا نستطيع أن نعطي دينا لرجل غير مختون. إن صرتم مثلنا بختنكم كل ذكر نعطيكم بناتنا، ونأخذ لنا بناتكم، ونسكن معاً ونصير شعباً واحداً، وحسن كلامهم في عيني حمور وابنه شكيم، ولم يمانع شكيم أن يختتن لأنه كان يحب دينا. وأتى حمور وشكيم إلى باب مدينتهما وتكلما مع الشعب قائلين. هؤلاء القوم مسالمون لنا. ليسكنوا في الأرض، فالأرض واسعة، نأخذ لنا بناتهم زوجات ونعطيهم بناتنا. غير أنهم لا يوافقون على السكن معنا لنصير شعباً واحداً إلا إذا قمنا بختن كل ذكر في المدينة. سمع الشعب ووافق فختن كل ذكر في المدينة. في اليوم الثالث عندما كان جميع الذكور متوجعين لا يتمكنون من الحراك أقبل أبناء يعقوب إلى المدينة يحملون سيوفهم، وقتلوا كل ذكر في المدينة. قتلوا شكيم وحمور بحد السيف، وأخذوا دينا معهم. ثم نهبوا المدينة. نهبوا الغنم والبقر والحمير وكل مافي المدينة وفي الحقول".[1]

تكمن الغاية من التناص السابق في تفسير الحاضر في ضوء الماضي، من خلال إسقاط النص الديني، بوصفه نصاً دينياً تاريخياً، على الحاضر، وإثبات أن الحاضر ليس إلا امتداداً للماضي، وهذا ما أكدته باميلا حين عللت سبب اهتمامها بقراءة التوراة بإيمانها بأن التاريخ يعيد نفسه،[2] أما رمزي الصفدي فيقارن ــ بعد سماعه ما جاء في التوراة ــ بين ما حدث للفلسطينيين في الماضي، وما حدث لهم في العصر الحديث، مستخدماً المقابلة بين غدر اليهودي، وبراءة الفلسطيني من جهة، وسذاجة الفلسطيني، ومكر اليهودي من جهة أخرى.[3]

د ــ توظيف قصة الرجل الصالح وموسى في رواية جمال الغيطاني "خطط الغيطاني":

وظف جمال الغيطاني في روايته "خطط الغيطاني"[4] قصة الرجل الصالح وموسى عليهما السلام، فحافظ على البنية العامة للقصة القرآنية، وغيّر في

---

(1) عودة الطائر إلى البحر ص 93 و94، وقارن بالكتاب المقدس، سفر التكوين الأصحاحين، 34و35.
(2) المصدر نفسه، ص 94.
(3) المصدر نفسه، ص 94و95.
(4) خطط الغيطاني ط1، جمال الغيطاني ــ دار المسيرة، بيروت 1981.

أدوار الشخصيتين وموقعهما، كما غير في مادة الحكي، فإذا كان الرجل الصالح عليه السلام في القصة القرآنية رمزاً للعالم المطلع على كل شيء، فإنه في الرواية يأخذ دور موسى عليه السلام الذي صحب الرجل الصالح بعد أن وعده ألا يسأله عن شيء، ولكن موسى عليه السلام لم يستطع أن يصبر على ما رآه من الخضر من عجائب، كخرق السفينة، وقتل الغلام، وهدم الجدار.

قال تعالى: ﴿قال له موسى هل أتبعك على أن تعلمنِ مما علمت رشدا* قال إنك لن تستطيع معي صبرا* وكيف تصبر على ما لم تحط به خبرا* قال ستجدني إن شاء الله صابراً ولا أعصي لك أمرا* قال فإن اتبعتني فلا تسألني عن شيء حتى أحدث لك منه ذكرا* فانطلقا حتى إذا ركبا في السفينة خرقها قال أخرقتها لتغرق أهلها لقد جئت شيئاً إمرا* قال ألم تقل إنك لن تستطيع معي صبرا* قال لا تؤاخذني بما نسيت ولا ترهقني من أمري عسرا* فانطلقا حتى إذا لقيا غلاماً فقتله قال أقتلت نفساً زكية بغير نفس لقد جئت شيئاً نكرا* قال ألم أقل إنك لن تستطيع معي صبرا* قال إن سألتك عن شيء بعدها فلا تصاحبني قد بلغت من لدني عذرا* فانطلقا حتى أتيا أهل قرية فاستطعما أهلها فأبوا أن يضيفوهما فوجدا فيها جداراً يريد أن ينقض فأقامه قال لو شئت لاتخذت عليه أجرا* قال هذا فراق بيني وبينك سأنبئكَ بتأويل ما لم تستطع عليه صبرا*﴾[1].

ويبدو اتكاء السرد على القصة القرآنية واضحاً من خلال قبول "سليمان"، أن يصحبه "الخضر" إلى "شقوق الخلاوي"، شرط ألا يسأله عن بعض الأمور التي تبدو له عجيبة، ولكن الخضر الذي يؤدي دور موسى عليه السلام يسأل سليمان عن سبب عدم الاقتراب من مناطق النيران الأزلية لمسافة سبعمئة متر، وعن سبب عدم ظهور الماء في الخلاوي إلا مع اكتمال القمر، وعن سبب وقوع المصيبة الكبرى إذا اقتطع إنسان النخلة العجيبة.[2]

4- توظيف الفكر الديني

أ- توظيف فكرة المخلّص:

- **نقد فكرة المخلص في رواية "النفير والقيامة":** لجأ فرج الحوار في روايته "النفير والقيامة" إلى توظيف شخصية "المهدي"، بوصفها رمزاً للخلاص في المخيلة الشعبية، وأخضعها لما تخضع له الشخصية في الرواية، فزج بها

(1) القرآن الكريم، سورة الكهف، ص 66-78.

(2) خطط الغيطاني، ص 375 و376 و377.

فـــي الســـرد، ودفعها إلى الكلام والحوار مع الشخصيات الأخرى. ولما كانت شخصـــية المهدي -بحسب تصنيف غريماسGreimas – فكرة مجردة[1]، فقد اســـتخدم الكاتب تقنية الحلم لتقديمها في السرد الروائي، فظهرت هذه الشخصية فـــي أحـــلام الـــراوي، بوصـــفها حلـــم الذات بالخلاص من عالم يسوده القهر والاســـتغلال، وتســـيطر عليه قوى الظلم، ممثلة "بحوت القرش" وأعوانه الذين زيفوا كل ما هو جميل في الحياة.

لقـــد حدد النقد البنيوي ثلاثة مصادر للمعلومات المقدمة عن الشخصية في الـــرواية، وهـــي: مـــا يخبر به الراوي، وما تخبر به الشخصيات نفسها، وما يســـتنتجه القـــارئ، وقـــد اخـــتار فرج الحوار المصدر الثاني، فجعل "المهدي" شخصـــية روائـــية تخبر الراوي عن نفسها، وتتحدث إليه، وذلك ليتمكن من نقد فكـــرة الخلاص، كما هي ماثلة في المخيلة الشعبية، على لسان "المهدي" نفسه. ولو أن الحوار استخدم الراوي أو الشخصيات الأخرى لنقد فكرة المخلص لبقي الأمـــر مجـــرد موقـــف أيديولوجي من التراث، ولكنه، بدفعه الشخصية الدينية للتعبـــير عن نفسها، وتوضيح صورتها وحقيقتها، استطاع التخلص من خضوع الـــتراث لهيمـــنة الرؤية الأيديولوجية المرتبطة بالوعي الزائف، والساعية إلى إخضاع النص التراثي المقروء "لما يتناسب وأيديولوجيا الذات القارئة"[2].

اتخـــذ الكاتـــب شخصـــية المهـــدي وسيلة للكشف عن أعماق الشخصية المحوريـــة، وهـــي الراوي، وأظهر تأرجحها بين اليأس من مواجهة الواقع من جهـــة، والأمـــل فـــي الخلاص من جهة أخرى: "وجهه الوقور الجليل سرداب عصـــي تـــزدحم فيه جحافل الظلام وقطعان الشهب، فأراه مرة وقد أميط عنه لثامه حتى لكأنه المنار ولد من أحشاء الموج، ويغيب مرة أخرى فيبتلعني الليل ويضـــيع عني البرهان. وأظل هكذا موزعاً بين المد والجزر متردداً بين اليقين والبلاء والليل من حولي يتمطى ويتثاءب ويهمهم بغليظ الوعيد"[3].

لقد بدت صورة المهدي في الرواية بشكل يناقض ما هي عليه في المخيلة الشـــعبية، فـــإذا كان المهدي في الكتب التي تحدثت عن أشراط الساعة، ومعالم قـــرب القـــيامة ســـيقيم العـــدل و "يرضى عنه ساكن السماء وساكن الأرض،

---

(1) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، د.حميد لحمداني ص52.

(2) قـــراءة المـــوروث الـــنقدي ط1، د.جابر عصفور –دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية، القاهرة 1994، ص83.

(3) النفير والقيامة، ص40 و41.

والطيور في الجو والوحوش في القفر والحيتان"[1]، فإن السرد الروائي يقوم بسلبه فاعليته على التخليص، ويظهره عاجزاً عن تخليص الراوي الذي يطلب إليه أن يخلصه من "حوت القرش وأعوانه": "خلصني بجاهك يا سيدي"[2]، ولكن المهدي يعلن عجزه عن تخليص الراوي، مبيناً له أن الخلاص لا يتحقق إلا إذا تخلى الإنسان عن الاستكانة والتقاعس، وانطلق إلى العمل والنضال: "تباً لك ولمن لقنك مبادئ العبادة الفاجرة. متى يتنكر لسانك لهذه الصلوات المحنطة؟ متى لا ترى القداسة حيث لا وجود لغير الجيفة انظر لا بارك الله فيك، وتمعن. لو كنت سبيلك إلى النجاة لأخذت بيدك دونما حاجة إلى هذه الألقاب الفجة"[3].

إن المهدي -كما يقدمه السرد الروائي- لا يمثل الخلاص، بل يدل عليه، لذا حث في خطابه الراوي على العمل والإيمان بالقوة، والأخذ بالأسباب، والإعداد للمواجهة، وقرن القول بالفعل، بدلاً من إصدار الخطابات والبيانات، والاستسلام واليأس والخنوع والاستكانة للواقع: "إنا شرحنا صدوركم للبلاغة نرطب بها ضيق مضجعكم فلا تجعلوا منها الراية اليتيمة تتيممون بها من دون أسباب الطهارة جميعاً، وخذوا بالحديدة تقوّمون بها اعوجاج أمركم تنتصرون بها لذراعكم السليب ولحرفكم نبا به مرعى اللسان"[4].

وهكذا، استحضرت رواية "النفير والقيامة" فكرة المخلص من المخيلة الشعبية الدينية، ووظفتها لتكشف عن طبيعة فهم الذات لفكرة الخلاص، وتوجيه النقد لها، ولتطرح مفهوماً جديداً لها، يرتكز إلى العمل لا القول، وإلى القوة لا الضعف، وإلى الثورة لا الاستسلام. وبناءً عليه فإن الوظيفة الجديدة التي ظهر من خلالها المهدي في الرواية هي تحريض الذات على ما هو قائم، وتجاوز اليأس الذي ران عليها في "رأس النص".

- **إسقاط شخصية المخلص على شخصية بطل الرواية في "رمل الماية" و "باب الجمر" و "خطط الغيطاني"**: إذا كان فرج الحوار في روايته "النفير والقيامة قد انتقد المخيلة الشعبية بسبب استكانتها لفكرة المخلص، وابتعادها عن الفعل من أجل تحقيق خلاصها، فإن ثمة روائيين آخرين وظفوا فكرة المخلص في تصويرهم لمجتمع تسيطر فيه فئة من الناس على فئة أخرى، ويستغل فيه

---

(1) الإشاعة لأشراط الساعة، ص203.
(2) النفير والقيامة، ص34.
(3) المصدر نفسه، ص33.
(4) المصدر نفسه، ص134.

الأغنياء الفقراء. وكان من الطبيعي أن يسقط هؤلاء الروائيون شخصية المخلص على شخصية بطل الرواية، ويصوروا الأخير في ضوء الشخصية الدينية، عن طرائق إضفاء صفات الشخصية الدينية على شخصية البطل، وجعل بطل الرواية يؤدي دور المخلص في مجتمع الرواية، كشخصية "البشير المورسكي" في رواية واسيني الأعرج "رمل الماية"، وشخصية "محبة الجمر" في رواية وليد إخلاصي "باب الجمر" وشخصية "إلياس" في رواية جمال الغيطاني "خطط الغيطاني".

ولعل الدافع إلى توظيف فكرة المخلص عن طريق إسقاط شخصية المخلص على شخصية بطل الرواية هو تصوير هؤلاء الروائيين لمجتمع يعج بالفساد والاضطهاد والظلم، مما استدعى -في نظرهم- ظهور المخلص الذي تبني عليه الجماعة آمالاً كبيرة، وتتطلع إليه على أنه رجاؤها في الخلاص من الظلم والاضطهاد، فمجتمع رواية "رمل الماية" يسيطر عليه "بنو كلبون"/ السلطة الجديدة، ومجتمع رواية "باب الجمر" تسيطر عليه فئة من التجار والعائلات المتنفذة والمستغلة المنحدرة من عائلة "الراس"، ومجتمع رواية "خطط الغيطاني" يسيطر عليه الانتهازيون والسلطويون من مثل: الأستاذ والتنوخي والطنبولي...

إن البشير ومحبة الجمر وإلياس أمل الشعب في الخلاص، لذا فإن ظهورهم كان أشبه بظهور الأنبياء والقديسين والأولياء، وقد مهد الراوئيون لظهورهم بالحديث عن الفترة التي سبقت ظهورهم، وانتظار الناس الطويل، وتلهفهم على خروجهم، فالبشير المورسكي -ولنلاحظ دلالة الاسم- قاده "الحكماء السبعة" إلى الكهف، ووضعوه هناك، وقالوا "له نم وحين تستيقظ انتزع الصخرة الكبيرة من الممر وستجد من يقودك إلى المدينة، ويفتح أمامك أبواب المستحيل"[1]. وحين خرج من الكهف أخبره "الراعي" بأن الناس ينتظرون قدومه "منذ أكثر من ثلاثة قرون"[2]، وأن صفاته وخروجه جاءت موافقة لما ذكرته "كتب الأولين والفقهاء وذوي العلم المكين"[3]. لقد ظهر البشير بعد غياب طويل ليعيد الرواية إلى مسارها الحقيقي[4]. بعد أن زيف الوراقون وكتاب

(1) رمل الماية، ص20.
(2) المصدر نفسه، ص47.
(3) المصدر نفسه، ص48.
(4) المصدر نفسه، ص11.

الســـلاطين والملوك التاريخ، وحقيقة ما حدث، بدءاً من سقوط أبي ذر الغفاري فـــي صـــحراء الربذة، ومروراً بسقوط غرناطة، وانتهاء بعام 1987 الذي شهد سقوط الوطن في يد بني كلبون /الحكام الجدد.

ومحـــبة الجمر يشبه كثيراً الأنبياء والقديسين والأولياء، فهو مثلهم انتظرته أســـرة "أحمـــد النســـاج" كثـــيراً، وحين ولد ولدت معه المعجزات، كالكلام في الصغر، والنمو السريع، والقوة البدنية، والكلام مع الطيور والحيوانات[1].

أمـــا إلـــياس فقـــد مهـــد السرد لظهوره بالحديث عن أمل الجماعة بقدوم المخلـــص: "وفـــيه جرت زفة المرابطين، تجمع عدد منهم، تجار تحف عتيقة، وصـــور وإطـــارات مفضضـــة، وطلبة يدرسون، وسكان أروقة، وتجار كتب قديمـــة، ومخطوطات نادرة، وصانعو عطور، وخبراء نبات، ومتخصصون في إصـــلاح الساعات الأثرية، ارتدوا أحسن ما لديهم، وخرجوا إلى بداية الطريق المـــؤدي عند نهايته إلى الجبال التي تضم الخلاوي، أوغلوا حتى اختفت أضواء المديـــنة، تكاثـــرت الـــنجوم، وبدا ضباب ممتد إلى مركز الكون، صمتوا سبع دقـــائق، تقـــدم كبـــيرهم، رفع يده اليسرى إلى فمه، اليمنى ظلت ممسكة بمقود الجـــواد الـــذي أســـرجوه، وزينوه، ولم يمتطه أحد، زعق: بسم الله يا صاحب الـــزمان، بســـم الله اخرج، وقع الفساد وكثر الظلم، وهذا أوان خروجك، إظهر لـــيفرق بـــك بيـــن الحق والباطل، كرر ذلك سبع مرات، ثم انتظر سبع دقائق، أرهـــف السمع ثم صاح: يا نفس طيبي.. يا نفس أبشري.. غير بعيد كل ما هو آت، بعـــد اليوم غد، وبعد السبت أحد، استداروا، والفرس مسرج، ركابه خال، فـــي انتظار الغائب، سيقودهم رافعاً بيارقه، عندئذ يأمن الخلق، يسبح كل كائن حـــي بحمـــد الله وشكره، حتى الحيتان في أعماق البحر، وينطق الحجر، تحتي ظالم فاقتلوه"[2].

إن المقبوس السابق أشبه بابتهال جماعي، يعبر به "المرابطون الصابرون" عـــن أملهـــم في مجيء المخلص، ليخلصهم مما هم فيه من ظلم وجور، وليقيم العدل والمساواة بين الناس. وقد استمده الكاتب من الموروث الديني الشعبي في رؤيـــته للخلاص، إذ يتقاطع مع مرويات الخلاص والمخلص في الفكر الديني، كمـــا يتـــناص معه عن طريق الإشارة إلى عودة المهدي المنتظر أو المخلص فـــي ثلـــة مـــن الفرســـان يحملون رايات النصر، ونطق الحجر وفضح العدو

---

(1) باب الجمر، ص70 و 107 و197 و205

(2) خطط الغيطاني ص43 و44.

الذي يختبئ خلفه[1].

تأتي الاستجابة لابتهال جماعة المرابطين الصابرين في نهاية الرواية، حيث يظهر إلياس وسليمان والخضر في منطقة الخلاوي، وهم يقودون الثورة ضد السلطة في الخطط، ويظهر إلياس على أنه "المعلم" الذي يعرف ما لا يعرفه الآخرون وذلك لأنه يحمل صفات لا يملكها الآخرون، وهي صفات الأنبياء والقديسين والأولياء، كرؤية الأشياء من مسافة بعيدة جداً[2].

الملاحظ أن نهاية الصراع بين البطل /المخلص وأعدائه تشابهت في الروايات الثلاث، فالبشير زج به شهريار بن المقتدر بالله، رمز السلطة الجديدة في السجن، وعذب حتى فقد ذاكرته بمساعدة أصدقاء الحاكم الأجانب الذين أشاروا عليه بالخطة، ومحبة الجمر دفنه "شريف الحردون" حياً مع معلمه "جميل الصالحاني" أما إلياس وسليمان والخضر فيتوقع أن يكونوا في عداد الأموات بعد هجوم الأعداء على منطقة الخلاوي. وإذا كان لابد من وجود سبب لهذه النهاية المأساوية للصراع بين المخلص وقوى الشر، فإنما هو إيمان الروائيين بأن قوى الشر في مجتمع الرواية من قوة الخير الكامنة في نفوس الناس، وأن الصراع لن يحسم في جولة واحدة[3]. وقد أرجأ الروائيون الصراع بين قوى الخير والشر إلى مرحلة قادمة، عن طريق تأكيد الراوي أن المخلص باق لا يموت، وأن الذي مات إنما هو شبيهه: "الخضر لم يمت، الصور التي نشرت لجثته كاذبة، والإصبع المقطوعة التي عرضوها وقالوا إنها تحمل بصمته ليست إصبعه، الخضر لم يمت ولن يموت. إنه يظهر يومياً عند جسور الفجر وحدود الضحى، ينتقل مع النسمات ويتحول إلى ضوء فوق ذرى الخلاوي، وفوق القمة الجرداء يلتقي بسليمان المولود في شارع المفاجأة وربيب الصعاب كلها وحافظ أصول الخطط منطوقها وجمادها، إنه يطوف بقية النهار على أهالي الخطط في المنافي والمهاجر ليطمئن عليهم، أما إلياس فيطوف بهم ليلاً، ثم يلتقيان مع سليمان قبل الفجر في موضع من الخط لم تغرقه مياه البحر،

---

[1] لم يرد حديث المهدي في صحيحي البخاري ومسلم وإنما ورد في المسند لأحمد بن حنبل ج10 تح: حمزة أحمد الزين ط1 –دار الحديث، القاهرة 1995.

[2] خطط الغيطاني، ص412.

[3] سبقنا إلى هذا الرأي أستاذنا الدكتور فؤاد المرعي في حواره مع جمال باروت حول رواية باب الجمر المنشور ضمن كتاب وليد إخلاصي في كتابات الآخرين ط1، رجاء نور الدين إخلاصي– دار ماجدة، دمشق 1999، ص86، وما بعدها.

يقفون ليتأكدوا من سلامة المدخل الوحيد إلى المغارة العظمى، ثم ليشهدوا لحظة إقلاع الطائر الأخضر عندئذ تطمئن قلوبهم"[1].

ب- توظيف الفكر الصوفي في رواية "ليالي ألف ليلة": لا يقدم الدكتور محسن جاسم الموسوي أي دليل على صحة ما يذهب إليه من أن جزءاً من استعادة التراث تحقق من خلال التفات الروائيين إلى إعادة قراءة الموروث الصوفي، في حين تحقق الجزء الآخر نتيجة الاطلاع على الرواية الأمريكية اللاتينية[2]. ولعله انطلق من خلو رواية أمريكا اللاتينية من الخطاب الصوفي، واهتمامها بألف ليلة وليلة، ولكن ذلك لا يقوم دليلاً على صحة ما ذهب إليه، بل يندرج في إطار المبالغة بتحديد دور رواية أمريكا اللاتينية في توجيه الرواية العربية المعاصرة إلى التراث[3].

يتضح مما تقدم خطأ ما ذهب إليه الدكتور الموسوي، من أن توظيف الروائيين للتراث الصوفي يشكل الجزء الأكبر من توظيف الرواية العربية للتراث، وذلك لسببين: أولهما أن التراث الصوفي ليس النوع السردي الوحيد الذي تخلو منه الرواية الأمريكية اللاتينية، وثانيهما أن الروايات العربية التي وظفت التراث الصوفي لا تكاد تتجاوز عدد أصابع اليد الواحدة، فنحن لا نستطيع أن نتحدث عن توظيف الرواية العربية المعاصرة للتراث الصوفي إذا استثنينا نجيب محفوظ وجمال الغيطاني.

يثير الدكتور الموسوي قضية أخرى تتعلق بطبيعة الخطاب الصوفي، مبيناً أنه خطاب غير قصصي، ويخلص إلى أن الإصرار على توظيفه في السرد الروائي، يؤدي إلى توقف القص، وغياب السرد القصصي[4]. لاشك في أن الخطاب الصوفي غير قصصي، فلا أحداث ولا مكان ولا زمان، ولكن توظيفه في الرواية لا يعني أبداً غياب السرد القصصي، وذلك لأن الأجناس المدخلة إلى الرواية -كما يقول ميخائيل باختين Mikhael Bakhtine- تفقد خصائصها السابقة، وتخضع للمعالجة الفنية[5].

- توظيف الخطاب الصوفي في رواية نجيب محفوظ "ليالي ألف ليلة":

---

(1) خطط الغيطاني ص437 و 438.

(2) ثارات شهرزاد، ص108.

(3) مدخل إلى البحث، ص6.

(4) ثارات شهر زاد، ص35.

(5) الكلمة في الرواية، ميخائيل باختين، تر: يوسف حلاق -وزارة الثقافة، دمشق 1988، ص80.

عـــرف نجيب محفوظ الخطاب الصوفي في ثلاث روايات سبقت روايته "ليالي ألـــف ليلة"، وهي رواية "اللص والكلاب" التي يظهر الخطاب الصوفي فيها من خــلال شخصية "الشيخ الجنيدي" الذي يذكرنا اسمه بشخصية صوفية مرموقة، هي شخصية "الجنيد"، وروايتا "أولاد حارتنا"، و "ملحمة الحرافيش" اللتان صور فـــيهما شخصـــية "الفتوة" التي لا ترمز للقوة الجسدية الخارقة فحسب، بل ترمز للقدرة على مقاومة شهوات النفس أيضاً[1].

لقـــد قدم نجيب محفوظ في رواياته السابقة الصوفي بديلاً للواقعي المعيش، أمـــا الجديـــد فـــي توظيف الخطاب الصوفي في روايته "ليالي ألف ليلة" فيتمثل بتوظـــيف مجمل خصائص الخطاب الصوفي، والاستعانة به لتصوير شخصيات الـــرواية، والفضـــاء الروائـــي، بالإضـــافة إلى إدخاله في الرواية عن طريق التنصيص والتناص.

- على مستوى الشخصية:

أ- شخصـــية "المعلم" عبد الله البلخي: تعد مرتبة "المعلم" المرتبة الأخيرة التـــي يـــبلغها المتصوف، وهو يسعى إلى الله، ويجب أن تتوافر في المتصوف شـــروط عديدة لينال رتبة "المعلمية"، كالابتعاد عن المعاصي، والتواضع، وعدم التكالـــب علـــى الدنـــيا، وتفضـــيل الفقـــر علـــى الغنى، والتأثير في التلاميذ والمريديـــن..[2] يمـــثل شخصية المعلم في الصوفية في رواية "ليالي ألف ليلة" الشـــيخ البلخـــي الذي تتمثل فيه كل صفات شخصية الصوفي، بالإضافة إلى أن الاسم "البخلي" يشير إلى شخصية هامة في تاريخ التصوف في التراث العربي. إن الشـــيخ عبد الله البلخي أستاذ في التصوف، لذا يقصده المريدون، والتلاميذ، يأخذون عنه الحكمة والمعرفة منذ الصغر، ثم يغادرونه لممارسة شؤون الحياة، فهـــو لا ينطق إلا بالحكمة التي يزود بها تلاميذه ومريدوه، فتنفعهم في حياتهم، وتكـــون لهـــم خير زاد، فقد تلقى "السندباد" في صباه كلمات من الشيخ البلخي أنجـــته من الموت في إحدى رحلاته[3]، وتمكنت شهرزاد، بفضل تعليماته، من أن تجعـــل الملـــك شـــهريار يكف عن قتل الفتيات العذراوات. إنه مصدر كل الحكايات التي روتها شهرزاد لشهريار، وهو "نقطة استقطاب يقصدها المأزوم،

---

(1) نجيب محفوظ واستدخال النص التراثي، د.غسان عبد الخالق ص38، وما بعدها.
(2) المذاهب الصوفية ومدارسها ط1، عبد الحكيم عبد الغني- مكتبة مدبولي، القاهرة 1989، ص139.
(3) ليالي ألف ليلة، ص253.

كمـــا يقصــــدها العجائبي حباً أو ضغينة"[1] فها هو ذا "جمعة البلطي" غدا حائراً بيـــن الخــــير والشر، فقادته قدماه إلى دار الشيخ عبد الله البلخي، راجياً أن يجد عنده الدواء لنفسه الحائرة، وروحه التائهة[2].

أمـــا التعليمات التي قدمها البلخي لمريديه فتكشف عن الشروط التي يجب أن تـــتوافر فـــي الإنسان حتى يتقرب من الله، ويبتعد عن الشيطان، كالزهد في الحـــياة، وتـــرك الملذات، واختيار الصعب، وترك السهل.. يقول الشيخ البلخي للســـندباد: "إعلم أنك لا تنال درجة الصالحين حتى تجوز ست عقبات أولاها أن تغلـــق باب النعم، وتفتح باب الشدة، والثانية أن تغلق باب العز وتفتح باب الذل، والثالـــثة أن تغلـــق بـــاب الراح وتفتح باب الجهد، والرابعة أن تغلق باب النوم وتفتح باب السهر، والخامسة أن تغلق باب الغنى وتفتح باب الفقر، والسادسة أن تغلـــق بـــاب الأمل وتفتح باب الاستعداد للموت"[3]. ويوصي السندباد قائلاً: "إذا أردت أن تكـــون في راحة فكل ما أصبت وألبس ما وجدت، وأرض بما قضى الله عليك"[4].

لقـــد عـــبر نجيـــب محفوظ من خلال شخصية عبد الله البلخي عن بعض مقـــولات الصوفية وبعض مصطلحاتها، كالفناء عن الخلق، أي "الانقطاع عنهم، وعـــن الـــتردد إليهم، واليأس مما لديهم"[5]. يقول البلخي في أحد الدروس التي ألقاهـــا علـــى "عـــلاء الدين": "كل من عليها فان إلا وجهه، ومن يفرح بالفاني فسوف ينتابه الحزن عندما يزول عنه ما يفرحه، كل شيء عبث سوى عبادته، والحزن والوحشة في العالم كله ناجم عن النظر إلى ما سوى الله"[6].

<u>ب- الـــتحول باتجاه التصوف، شخصية جمعة البلطي:</u> لا يظهر التصوف فـــي شخصـــية عبد الله البلخي فحسب، بل يظهر أيضاً في تحول الشخصيات، ولاسيما شخصية جمعة البلطي التي رصد الكاتب من خلالها المراحل التي يمر

---

(1) ث ارات شهرزاد، ص111.
(2) ليالي ألف ليلة، ص68.
(3) ليالي ألف ليلة، ص261، والجدير ذكره هنا أن المسعدي قدم في روايته حدث أبو هريرة قال صورة للصوفي تناقض صورة الصوفي لدى نجيب محفوظ، فأبو هريرة يرفض حياة الناس لأنها حياة عادية لا تحقق للإنسان وجوده ويسعى إلى الخلاص الفردي عن طريق الإقبال على ملذات الحياة الدنيا ثم نبذها ومن ثم الوصول إلى الاتحاد بالمطلق والفناء فيه.
(4) المصدر نفسه، ص261.
(5) معجم المصطلحات الصوفية، ط2، د.عبد المنعم الحنفي- دار المسيرة، بيروت 1978، ص207.
(6) ليالي ألف ليلة، ص200.

فيها الصوفي حتى يصل إلى مرتبة الصفاء الروحي، مستفيداً مما يذهب إليه الفكر الصوفي، من ضرورة مرور الإنسان في مقامات يجاهد فيها ضد إغراءات النفس وشهواتها، حتى يصل إلى مقام "الحب" الذي يعد المقام الأخير[1].

مرت شخصية جمعة البلطي بمراحل متعددة، انتقل خلالها من شخصية إلى أخرى، فقد بدأ حياته شرطياً، ثم حمالاً، ثم مجنوناً، وانتقل من الشر إلى الخير. لقد ارتكب جمعة البلطي الشرطي جرائم كثيرة، وظلم الناس، وتآمر مع السلطة ضدهم، ثم اختارته القوى الغيبية الخيرة /العفريت "سنجام" ليخلص نفسه من خلال قتل جانب الشر فيها، وتنمية جانب الخير، فأقدم على قتل حاكم الحي/ "خليل الهمذاني"، ثم تاب عن ظلم الناس، وانتقل إلى مقام "العبادة" في شخصية جديدة، هي شخصية "عبد الله الحمال" ولكنه ظل حائراً بين حياته السابقة في الشر، وحياته في العبادة والخير، ثم استطاع التخلص من حيرته بإقدامه على قتل كبير الشرطة، وتحول إلى شخصية جديدة، هي شخصية "المجنون" التي بلغ في وصوله إليها درجة الكمال، وأصبح، كشخصية عبد الله البلخي لا تؤثر فيها المظاهر ولا تخدعه الحياة الفانية[2].

وهكذا، تحول جمعة البلطي إلى صوفي، وصفت روحه، وتطهرت نفسه، بعد إقدامه على قتل جانب الشر فيها، وترك حياة الناس، وزهد فيها، وانقطع إلى العبادة، ومقاومة الأشرار، ومر بمقام التوبة، ثم مقام الحيرة، ثم مقام العبادة، ثم مقام الجهاد ضد الأشرار.

إن نجيب محفوظ ينطلق -في توظيف الخطاب الصوفي- من قراءة عميقة وشاملة، أتاحت له توظيف مجمل الخطاب الصوفي، فهو لا يكاد يترك خصيصة من خصائص الخطاب الصوفي دون أن يستثمرها، بدءاً من توظيف الاسم، كما تدل على ذلك شخصية عبد الله البلخي، مروراً بمقولات الصوفية التي تظهر من خلال أقوال عبد الله البلخي وأفعاله، كالزهد والفناء في الله، بالإضافة إلى رصد مقامات الصوفية من خلال تحولات الشخصية، وانتهاء بتقسيم الشخصيات المتصوفة إلى نوعين، مثل أحدهما البلخي الذي اختار الطريق المؤدية إلى الحب والفناء في الله، مخلصاً نفسه، في حين مثل النوع

---

(1) معجم المصطلحات الصوفية، ص248.

(2) ظهر البلطي في قصر الساحرة أنيس الجليس ليقول لها: كيف تعيشين في قصر مهجور خال من وسائل الحياة كافة ليالي ألف ليلة، ص172..

الثانـــي جمعة البلطي الذي اختار طريق الجهاد ضد قوى الشر والظلم، مخلصاً الآخريـــن. وهذا ما عبر عنه "فاضل صنعان" بقوله: "المنطلق من الإيمان دائماً وأبـــداً، الطريق واحداً في الأول، ثم ينقسم بلا مفر إلى اتجاهين، أحدهما يؤدي إلـــى الحب والفناء، والآخر إلى الجهاد، أما أهل الفناء فيخلصون أنفسهم، وأما أهل الجهاد فيخلصون العباد"[1].

تأتي أهمية الخطب الصوفي، بوصفه جنساً مدخلاً إلى الرواية، من طرحه بديـــلاً مـــن الموجود والقائم والواقع المعيش، ولما كان "الواقعي" -كما تصوره الرواية- يتصف بالقتامة، ويشيع فيه الظلم، فإن طرح الصوفي بديلاً عنه يعني اســـتبدال الصوفي الذي قام بدور (تعرية الاستبداد، وفضح ممارساته القمعية)[2] بالموجود والقائم والمعيش.

وقـــد أدى الدور الذي أسند إلى الخطاب الصوفي إلى تعاظم أهميته، بحيث بـــدا المولِّد للسرد في رواية "ليالي ألف ليلة"، والخالق له، ولولاه لما كان لدينا سرد روائي، ولما استطعنا أن نتحدث عن رواية. وهكذا، استعان نجيب محفوظ بالخطـــاب الصـــوفي لـــتمديد السرد، وفتح ملف الحكاية من جديد. إن ما تلقته شـــهرزاد من دروس على أستاذها المتصوف، الشيخ عبد الله البلخي، وتطلعها إلى الخير المطلق، جعلها تشك في أن يكون الملك شهريار قد تخلص من الشر فـــي داخله، بشكل نهائي، الأمر الذي أتاح للسرد أن يستمر في اتجاه آخر، هو اتجـــاه التصـــوف، بمعـــناه العام، وهو مجاهدة النفس، والتغلب على النزوات والأهواء، والتحرر من العبودية للنسبي، عن طريق العبودية للمطلق[3].

وهكـــذا، طـــرح نجيب محفوظ "الصوفي" حلاً للتخلص من الظلم والشر، والاســـتغلال، ووســـيلة لخلاص الإنسان، وبلوغه السعادة المطلقة. وبناءً عليه، تحـــول جمعـــة البلطـــي مـــن شرطي يظلم الناس، إلى إنسان آخر، يدافع عن المظلوميـــن، ويناضل ضد قوى الظلم، ثم سما بروحه إلى منزلة سامية، بعد أن تخلـــص مـــن جانب الشر في داخله، ووصل إلى مرحلة صار يرى فيها ما لا يـــراه الآخـــرون. أما شهريار، رمز الشر والتسلط، فقد تحول من إنسان يعشق الملـــك، وسفك الدماء، إلى إنسان آخر زاهد في الدنيا، وفي الملك، بعد أن أدبته "الحكاية" مرتين: مرة في الخيال، حين كانت شهرزاد تحكي له حكايات الليالي،

---

(1) ليلة ألف ليلة، ص198.

(2) ثارات شهرزاد، ص139.

(3) ينظر دراسته في التجربة الصوفية، ط1، نهاد خياطة- دار المعرفة، دمشق 1994، ص14.

ومــرة في الواقع، حين داهمته الحكاية، وهو في عقر داره. يقول: "على مدى عشــر ســنوات عشــت ممزقاً بين الإغراء والواجب، أتذكر وأتناسى، أتأدب وأفجــر، أمضـــي وأنــدم، أتقدم وأتأخر، أتعذب في جميع الأحوال، آن لي أن أصغي إلى نداء الخلاص نداء الحكمة"[1].

– **توظــيف لغة الخطاب الصوفي:** لابد –للكشف عن توظيف رواية "ليالي ألف ليلة" للغة الخطاب الصوفي– من تحليل لغة الشيخ عبد الله البلخي، بوصفه الممــثل لشخصية الصوفي في الرواية. يمكن أن نلحظ ثلاث سمات من سمات اللغة الصوفية، تميز لغة الشيخ عبد الله البلخي، وهي:

أ- تمــيل لغـــة الشيخ عبد الله البلخي إلى الرمز، شأنه في ذلك شأن الصوفيين الذين يميلون إلى استخدام لغة رمزية، تعتمد التلميح والإشارة، لا التصريح، يقــول لعلاء الدين: "عليك قبل أن تتلقى الخمر أن تطهر الوعاء، وتنقيه من الشوائب"[2]. لذا تغرق هذه اللغة في الغموض، وعدم الوضوح، مما يقتضي الــتأويل الذي يحدده محيي الدين بن عربي بأنه الاجتهاد الذي يبذله المتلقي لمعرفة معنى الكلام، وفهم قصد المتكلم[3]. بناءً على ما تقدم يمكن أن نؤول المقبوس السابق على الشكل التالي: يجب عليك قبل أن تتصل بالذات الإلهية أن تطهر النفس من الأهواء والنزوات، وتخلصها من الذنوب والسيئات.

ب- تــتوخى لغـــة الشيخ البلخي "التبليغ دائماً، أي الأمر والإقناع في آن واحد، بمـــا يضـــمن رفض الأمر الواقع، واستقبال التغيير الذي يستهدف خدمة الله وحده، لا الشيطان، ولا البشر"[4].

ج- تمــيل لغـــة البلخي إلى القصر، وتتألف من جمل خبرية، لأنها صادرة عن نفس مطمئنة، ومتوازنة.

– **إدخال النص الصوفي إلى الرواية:** لم يتبع نجيب محفوظ طريقة واحدة فـــي توظيفه النص التراث في روايته " ليالي ألف ليلة"، بل اعتمد طريقة معقدة ومتشـــعبة، تســـتند إلى اللصق والمزج، والحذف، والقطع، بدافع حرصه على التخلص من هيمنة النص التراثي، عبر تذويب معالمه، وتحطيم بنيته. وقد أدى

---

(1) ليالي ألف ليلة، ص258.

(2) المصدر نفسه، ص200.

(3) اللغة وإشكالية التأويل عند محيي الدين بن عربي، منصف عبد الحق، مجلة الوحدة، الرباط العدد 60، 1989، ص132.

(4) ثارات شهرزاد، ص 158، و ليالي ألف ليلة، ص45 و 98 و 113 و 261.

ذلك إلى قلة حضور النص التراثي في النص الروائي من جهة، وغياب معالمه من جهة أخرى، واستبدال الحضور العلني للنص الموظف بالحضور السري، والاكتفاء بالتلميح والإيماء، دون التصريح. ولكن حرص نجيب على الإفادة من كل الطرق المتاحة في عملية توظيف التراث، دفعه إلى إدخال النص الصوفي ثلاث مرات، ورد فيها النص الصوفي منصصاً، وعلى شكل وحدة سردية مستقلة، أدخلت في الرواية عن طريق قطع السرد الروائي، والانتقال إلى وحدة سردية جديدة.

لقد تم تقديم النص الصوفي عن طرائق الشخصيات الصوفية في الرواية، كشخصية الشيخ عبد الله البلخي الذي حكى لابنته "زبيدة" حكاية عن أحد الأولياء الصالحين، ليخفف عنها مصابها بزوجها "علاء الدين" الذي أعدمه السلطان شهريار: "سقطت في حفرة وبعد مضي ثلاثة أيام مرت علي قافلة من المسافرين فقلت أناديهم، ثم انثنيت عن عزيمتي قائلاً لا، إنه ليس من المصالح أن أطلب المساعدة إلا من الله تعالى. ولما اقتربوا من الحفرة وجدوها في وسط الطريق فقالوا لنسد هذه الحفرة حتى لا يقع فيها أحد، فقلقلت قلقاً شديداً حتى فقدت كل رجاء، فبعد أن سدوها وسافروا دعوت الله تعالى وسلمت نفسي للموت وتركت كل رجاء في بني الإنسان، فلما جن الليل سمعت حركة على ظاهر الحفرة فأنصت لها فانفتح فم الحفرة، ورأيت حيواناً كبيراً كالتنين أرسل إلي ذيله فعلمت أن الله تعالى أرسله لنجاتي، فأمسكت بذيله وسحبني فناداني صوت من السماء: إنا قد نجيناك من الموت بالموت"[1]. أما "عبد الله العاقل" فيستشهد بنص صوفي يوضح العلاقة بين الإنسان والله: "من غيرة الحق أن لم يجعل لأحد إليه طريقاً، ولم يوئس أحداً من الوصول إليه، وترك الخلق في مفاوز التحير يركضون، وفي بحار الظن يغرقون، فمن ظن أنه واصل فاصله، ومن ظن أنه فاصل تاه، فلا وصول ولا مهرب عنه، ولابد منه"[2].

ملاحظات ونتائج:

1- ثمة أشكال كثيرة للتناص الديني كالاستبدال، أي تغيير كلمة بكلمة أخرى، والمحافظة على سياق النص الديني أو عدم المحافظة عليه ونقله إلى سياق آخر، والقلب أي تغيير النص الديني، والاستشهاد حيث

---

(1) ليالي ألف ليلة، ص205 و192.

(2) المصدر نفسه،ص 271.

تكون العلاقة بين النص الحاضر والنص الديني علاقة مشابهة.

2- وظف بعض الروائيين بنية النص الديني، وأشادوا عليها معمار رواياتهم التي تشربت النص الديني على مستوى الأحداث، وعلى مستوى السرد، وعلى مستوى الشخصيات.

3- وقفنا عند توظيف القصة الدينية من خلال توظيف قصة أهل الكهف، وقصة إسماعيل وإبراهيم عليهما السلام، وإحدى قصص التوراة، وقصة موسى والرجل الصالح عليهما السلام، وخلصنا إلى أن الروائيين تفاوتوا في توظيفهم للقصة الدينية، فالروائيان واسيني الأعرج وجمال الغيطاني وظفا بنية القصة القرآنية، وحافظا على الوحدات السردية الرئيسة فيها، ولم يجربا إلا تغييراً طفيفاً اقتضاه توجه السرد في رواية "رمل الماية" إلى الكشف عن أحداث السقوط في التاريخ العربي عن طريقة راو مشارك في الأحداث ومتداخل مع الشخصية التاريخية، في حين لا يوجد ما يسوغ التغيير الذي أجراه جمال الغيطاني على القصة القرآنية، وتبديل مواقع الشخصيات سوى بناء سرد عربي جديد مستند إلى السرد القرآني. أما رواية "عودة الطائر إلى البحر" فلم تتطلع إلى توليد سرد روائي من السرد الديني، وإنما اكتفت بتوظيف القصة الدينية للتعبير عن استمرار الماضي في الحاضر، وقراءة الحاضر في ضوء الماضي، وأما رواية "الربيع والخريف" فقد اقتضت طبيعة العلاقة بين بيروشكا وكرم المجاهدي، وما آلت إليه هذه العلاقة، استحضار الراوي المثقف للقصة الدينية.

4- انتقد بعض الروائيين فكرة المخلص، وصور بعضهم شخصيات روائية تشبه شخصية المخلص، ووظف بعض الروائيين من التراث الصوفي الانصراف عن اللذات وشهوات النفس والزهد في الحياة الدنيا، والمراتب التي يرتقيها الإنسان المتصوف للفناء في الله، وإدراك الحقيقة المطلقة، كما تم طرح الصوفية حلاً للخلاص من الظلم والشر والاستغلال.



الفصل الخامس

توظيف التراث الأدبي

1- توظيف فن الخبر
2- توظيف المقامة
3- توظيف فن الترسّل
4- توظيف كتب الجغرافيا
5- توظيف أدب الرحلة

1- توظيف فن الخبر:

أ- الـــرواية وفن الخبر: نشأ فن الخبر نشأة دينية، فكان الدافع إلى ظهوره هو الخوف على كلام الرسول ﷺ من الوضع والتغيير[1]. وقد تركت هذه النشأة تأثيراً واضحاً في الشكل الفني للخبر، فقام بناؤه على ثنائية الإسناد والمتن التي حظيــت بالقداسة فترة طويلة من الزمن، ثم بدأ القص العربي القديم يتخلص من الـــنظرة الدونـــية التـــي نظرها إليه المجتمع والثقافة الرسمية، وأخذ القصاص يتـــناول موضوعات الحياة الاجتماعية، فتغير الإسناد تبعاً لتغير المتن، وأصبح البناء الفني للخبر يقوم على إسناد ومتن متخيلين[2].

تـــبوأ فن الخبر مكانة بارزة في النثر العربي القديم بدءاً من القرن الرابع الهجـــري الـــذي شـــهدت فيه العقلية العربية الإسلامية ميلاً واضحاً إلى رواية الأخـــبار، وتدويـــنها[3]، ولعـــل السبب في ذلك يرجع إلى أمرين، أولهما أن ما أصاب الحياة العربية، من غنى وتنوع فرض وجود شكل فني جديد، أما ثانيهما فيرجع إلى ما يتميز به فن الخبر، من قدرة على احتواء الأنواع النثرية، وغير النـــثرية في داخله، وهذا ما جعله الشكل الفني الأثير الذي استوعب ما دار في حـــياة العـــرب فـــي القـــرن الرابع الهجري، من أحاديث، وأسمار، ومجالس، ومناظرات.. الخ[4].

أما العلاقة بين الرواية وفن الخبر، فنحددها بما يأتي:

1- التشابه بين الرواية وفن الخبر، من حيث أن كليهما يتميز بالقدرة على

---

(1) السردية العربية، د.عبد الله إبراهيم ص40، وما بعدها.

(2) المرجع نفسه، ص67، وما بعدها.

(3) في النثر العباسي ط2، د.وهيب طنوس -جامعة حلب 1980-1981، ص270.

(4) ســـرديات العصـــر العربي الإسلامي الوسيط ط1، د.محسن جاسم الموسوي- المركز الثقافي العربي، ببيروت 1997، ص13، وما بعدها.

احتواء أجناس أخرى.

2- قدرة فن الخبر على تناول الموضوعات المتعددة، والمتناقضة، كالجد والهزل، فقد اشتهر أبو الفرج الأصفهاني بتناول الموضوعات الهازلة، في حين عرف أبو حيان التوحيدي بميله إلى معالجة الموضوعات الجادة[1].

3- احتواء فن الخبر على عناصر قصصية تقربه من فن القصة، كتوهم الحقيقة عن طريق السند، وتداخل الخيالي بالتاريخي، وقابلية المحاكاة، ووضوح وجهة النظر ضمن النسق الحكائي، بالإضافة إلى ما يتميز به فن الخبر، من خصائص مشابهة لخصائص السرد القصصي، كالإيجاز والتكثيف، والتلميح[2].

ولكن على الرغم من وجود علاقة كبيرة تقوم على المشابهة بين الرواية وفن الخبر، لا نجد رواية عربية وظفت فن الخبر سوى رواية "مدونة الاعترافات والأسرار" للروائي صلاح الدين بوجاه الذي هدف من وراء توظيف فن الخبر إلى تأصيل الرواية العربية في الموروث السردي.

ب- توظيف فن الخبر في رواية "مدونة الاعترافات والأسرار":

- الإيهام بالتراث: سعى الكاتب إلى إيهام القارئ بأن "المكتوب" ينتمي إلى نمط الكتابة التراثية، فأطلق على الرواية اسم المدونة، أي أنه سعى إلى أن تكون روايته شبيهة بمدونات القرن الرابع الهجري، من حيث اشتمالها على أنواع متعددة، كالشعر والنادرة والحديث عن الجواري والقيان ومجالس الأسمار. يضاف إلى ما سبق إلماح الكاتب إلى كتب التراث كأغاني أبي الفرج الأصفهاني، وألف ليلة وليلة... وقد عمد الكاتب إلى إسقاط الماضي على الحاضر، والتراث على الواقع عن طريق الإيهام بالتراث، فجعل "الدار قطني" الذي اشتهر برواية الأحاديث والأخبار يروي بعض أخبار بطل الرواية أبي عمران سعيد[3].

إن الغاية من توظيف التراث في رواية "مدونة الاعترافات والأسرار" هي

---

(1) ملامح النثر العباسي، د.عمر دقاق –دار الشرق العربي، بيروت ص 304.

(2) القصة العربية المعاصرة والغرب، د.عبد الله أبو هيف- اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1994، ص84.

(3) مدونة الاعترافات والأسرار، صلاح الدين بو جاه، ص81، المتن.

تحطيم شكل الرواية التقليدية، ومحاولة تحديث الرواية العربية انطلاقاً من التراث، لا من الرواية الغربية[1] التي كانت سبباً في جنوح الرواية العربية إلى الذهنية والواقعية[2].

ولكن بوجاه -على الرغم من أنه بنى روايته على التراث- لم يستسلم للتراث، ولم يسمح له بالهيمنة على النص الجديد، بل جعله وسيلة للتعبير عن الواقع، ولذا صدر روايته بمناصين خارجيين، أولهما ينتمي إلى التراث، وهو نص منتزع من كتاب "الإمتاع والمؤانسة" لأبي حيان التوحيدي، وثانيهما ينتمي إلى ثقافة الحاضر، وهو نص منتزع من ديوان "مجنون إلزا" للشاعر الفرنسي أراغون. وإذا كان النص الأول يعبر عن شكل الكتابة من خلال التقعيد لأحسن الكلام بحسب رأي أبي حيان التوحيدي، فإن النص الثاني يعبر عن مضمون الكتابة من خلال توحد الشاعر بالشعب، وتبادله الألم معه، ويكشف اختيار نص أبي حيان التوحيدي عن موقف الكاتب من التراث، وشكل علاقته معه، وتتحدد هذه العلاقة بالنظر إلى التراث على أنه شكل للمضمون، ووسيلة للتعبير عن الواقع. وهكذا، فإن رواية "مدونة الاعترافات والأسرار" سعت إلى استغلال الشكل التراثي للتعبير عن المضمون المعاصر، وهذا ما يتوافق وإيمان بوجاه بأن "النظام اللساني يمثل المصب الفعلي لتراكمات ثقافية قد كثفت عطاءها عبر قرون، وخلال تجربة لغوية تصل بين الماضي وأغوار المستقبل"[3].

- **بناء الرواية على فن الخبر:** يدل عنوان الرواية دلالة واضحة على أن الكاتب تقصد تأصيل روايته في الموروث السردي، من خلال بنائها على كتب الأخبار في التراث العربي، وتبدو الرواية شبيهة بأحد كتب الأخبار التراثية، ككتاب "الأغاني" لأبي الفرج الأصفهاني، "ونشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة" للتنوخي، و"العقد الفريد" لابن عبد ربه.

تتألف رواية "مدونة الاعترافات والأسرار" -على عادة القدامى- من قسمين، أحدهما المتن، وثانيهما الحاشية. وقد خصص الكاتب المتن لمدونة الاعترافات والأسرار، وخصص الحاشية لكتاب المجالس والحلقات، وكلاهما

---

(1) سبقنا إلى هذا الرأي الدكتور بو شوشة بن جمعة في الرواية المغاربية المعاصرة، توظيف التراث -مجلة كتابات معاصرة، بيروت العدد 29، 1996، ص105.

(2) مقدمة مدونة الاعترافات والأسرار، ص11.

(3) مقدمة مدونة الاعترافات والأسرار، ص15.

يــتألف من مجموعة من الأخبار التي تتواشج فيما بينهما لتجلو معالم شخصية بطــل الرواية "أبي عمران سعيد". ولما كان لابد لكل خبر من راو أو أكثر فقد كلف الكاتب أكثر من راو لرواية أخبار "أبي عمران سعيد" الذي كلف هو أيضاً بــرواية بعــض أخــباره علــى شــكل اعترافات. يضاف إلى ذلك وجود راو متخصــص بــرواية أخبار أبي عمران سعيد هو "أبو اليسر بن حسن بن علي" الــذي ســرد ما تضمن "كتاب المجالس والحلقات" من أخبار روى بعضها عن رواة آخريــن، كالخبر الذي رواه عن أبي حيان[1]، والخبر الذي ادعى أنه سقط مــن أغاني أبي الفرج الأصفهاني[2]. والجدير ذكره هنا أن الأخبار التي وردت في الرواية تنقسم إلى قسمين: بعضها له أصول في كتب التاريخ والأخبار، وهو قلــيل، كخــبر رمــي الحجاج الكعبة بالمنجنيق، وتمزيق الوليد بن يزيد القرآن الكــريم. وقــد وردت هــذه الأخبار في إطار سرد أحداث السقوط في التاريخ العربي، وجعل ما يحدث في حاضر الأمة العربية امتداداً لها، أما بعضها الآخر فــلا أصول له، وإنما هو اختلاق محض، يدور في مجمله حول عرض الواقع ونقــده وإظهار سلبياته. وهذا يعني أن صلاح الدين بوجاه قدم الواقع من خلال فن الخبر، أي أنه صور الواقع من خلال الشكل التراثي، وجعل الشكل السردي التراثــي وســيلة للتعبــير عن الواقع، وساهم بذلك في تأصيل الشكل الروائي العربي. ونورد هنا الخبر التالي المتضمن انصراف رهط من أثرياء العرب إلى ملاهــي أوروبا: "ولسوف يخبر المحدثون في ملاهي غرناطة وأنفاق سمرقند، وأقبــية باريس وطوكيو أن قوماً من أكلة الضب وقثاء الصحارى قد ركبوا من رفعــة المــتعة ومتعة الرفعة سنام نجائبها، ثم ما لبثوا أن أدركوا أعماق حطة التدني"[3].

نعــود إلــى المتن والحاشية لنؤكد أن الكاتب عمد إلى تقديم شخصية بطل الــرواية مــن زاويتين، فالمتن يتضمن رواة رووا أخبار أبي عمران سعيد، أما الحاشــية فقــد تكفــل برواية الأخبار فيها راو واحد هو أبو اليسر بن حسن بن علــي. وإذا كان الرواة في المتن لا يعرف كل واحد منهم إلا ما رواه عن أبي عمــران ســعيد، كالأخت الصغرى التي لا تعرف ما رواه حاجب الديوان، أو

(1) مقدمة مدونة الاعترافات والأسرار، ص86، الحاشية.
(2) المصدر نفسه، ص88، وما بعدها الحاشية.
(3) مدونة الاعترافات والأسرار، ص87، الحاشية.

جارية الربض الأسفل، أي أنهم رواة أصغر من الشخصية الحكائية، فإن راوي أخبار الحاشية يبدو أكبر من الشخصية الحكائية، لمعرفته الكلية بأخبارها وما روي عنها[1]، إذ روى "أبو اليسر بن حسن بن علي" عن رواة المتن، أي أن الكاتب انتقل من زاوية رؤية محدودة إلى زاوية رؤية شاملة، ليزيل الشك من نفس المتلقي بصدق ما روي من أخبار في المتن، وليجلو ما غمض من شخصية بطل الرواية باعتبار أن الحاشية شرح للمتن، وتوضيح لغوامضه، وإذا علمنا أن تقديم الشخصية من زاويتين أو أكثر هو من خصائص الرواية المعاصرة فإننا نخلص إلى أن الكاتب سعى إلى تحديث الرواية العربية انطلاقاً من الموروث السردي، وأن توظيف الموروث السردي لا يحول دون تحديث الرواية العربية.

– **ظهورات الخبر في الرواية:** يظهر الخبر في الرواية من خلال خصائصه التي نجملها بما يلي:

– ظاهرة الإسناد: يظهر الخبر في السرد من خلال استعمال الفعلين الدالين على سرد الخبر، وهما: أخبر –أخبرت، روى –روت، ومشتقاتهما، وحافظ الخبر على أهم خصائصه وهو ظاهرة الإسناد، فالأخت الصغرى روت عن أمها، وجارية الربض الأسفل روت عن إحدى قيمات بعض الدور التي يرتادها أبو عمران سعيد. والملاحظ أن الكاتب ابتعد عن الإسناد المعقد ذي السلسلة الطويلة من الرواة كما في كتاب الأغاني[2] – على سبيل المثال لا الحصر– لأن هذا الشكل من الإسناد لا يتناسب وفن الرواية، ولكون الكاتب لم يهتم بالإسناد لتأكيد صحة المروي، بل اعتمد تقنية روائية حديثة هي تقديم الشخصية والأحداث من زاويتين كما رأينا.

– تعدد الروايات: عمد الكاتب في روايته إلى ظاهرة تعدد الروايات لتقديم الشخصية التي يدور حولها السرد، وهي سمة من سمات فن الخبر، وتتوافق وشخصية بطل الرواية التي تتميز بأنها شخصية إشكالية متعددة الوجوه، مضطربة السلوك والفكر، ومتناقضة مع ذاتها ومع العالم المحيط بها، فثمة أكثر

---

(1) للاطلاع على أشكال زاوية الرؤية ترجى العودة إلى بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، د.حميد لحمداني، ص46، وما بعدها.

(2) ينظر المجلد السابع، ص158، من كتاب الأغاني ط5، على سبيل المثال لا الحصر، تح: لجنة من الأدباء، دار الثقافة، بيروت 1985.

من رواية «عن حصان أبي عمران سعيد الملقب بالأبلق[1].

- الحكايــة: يؤلــف متــن الخــبر حكاية توجه إلى ذهن المتلقي، أي أن المعلومات المقدمة تنتظم ضمن إطار قصصي يتألف من أحداث، فكتاب "نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة" للتنوخي يتألف من مجموعة قصص خبرية، "وكل قصــة خــبرية فــي الكتاب ليست وصفاً تسجيلياً جافاً فحسب، وإنما هي مشهد ســاطع تــام الدلالة وعرض كامل من حياة الخلفاء والأمراء ورجال القصر أو أبناء الشعب ووصفها كلوحة مرسومة"[2]. وقد ركز صلاح الدين بوجاه اهتمامه علــى الأخــبار القصصية، أو القصص الإخباري، لأنها تتناسب وفن الرواية، فجــاءت الأخــبار في الرواية ذات طابع قصصي، كهذا الخبر: "جمعنا مجلس شــراب ولــذة وقد أحكمت، رمادية سكون الغروب ضغطها على ذؤابات مآذن المديــنة وواطــئ دورهــا وما كادت القوارير تمتص فينا ما أبقت عليه سكرة البارحة حتى اهتزت أشياء وجمدت أخرى"[3].

- الإيجاز والتكثيف والتلميح: يتميز فن الخبر بالإيجاز والتكثيف والتلميح، وهــذا مــا يتناسب والسرد الحديث الذي يميل أيضاً إلى الإيجاز والابتعاد عن الاستطراد. وقد عبرت الأخبار في الرواية عن الشخصية الرئيسة بشكل موجز ومكــثف كمــا فــي المثال التالي: "أخبر عن الحبيبة الوالدة أن قد كان مخاضاً مــروعاً عســيراً اجتمعــت له القرية والقرى الحافة وكاهنة الأحياء كلها ذات التطيب ومنفوش الشعر "كنت بنيتي أيسر هبوطاً منه إلى الدنيا" قالت تخاطبني. أوقدت نيران، ساعتذاك، وضربت أوتاد وكان قرى ونخر الألم القادمات تنشدن إنشاداً وسمراً.."[4].

- أســلوب الخــبر: عنــي صلاح الدين بوجاه باللغة التراثية عناية فائقة، وأطلق على تجربته مصطلح "الرواية اللغوية"، أو "رواية اللغة العربية"، وحشد فــيها كــل خصائص لغة النثر العربي القديم، على مستوى الألفاظ والتراكيب، بهــدف الوصــول إلى رواية عربية خالصة، تمتح من الموروث السردي شكلاً

---

(1) مدونة الاعترافات والأسرار، ص18 و 19.

(2) بحــوث سوفييتية جديدة في الأدب العربي، ط1، مجموعة من المؤلفين، تر: محمد طيار –دار رادوغا، موسكو 1986، ص56.

(3) مدونة الاعترافات والأسرار، ص24 المتن.

(4) مدونة الاعترافات والأسرار، ص38 المتن.

ولغـــة، فعلـــى مستوى الألفاظ استخدم كلمات غريبة قادمة من أعماق المعاجم اللغويـــة، مـــثل: منتعظ، بيداء، مسغبة، قلقل، غبوق، صبوح، حندس، مونق.. بالإضـــافة إلـــى توظيف التراكيب النحوية القديمة، كقول الأخت الصغرى لأبي عمران سعيد: "إنها تود أن تكون من غدك على اطمئنان"[1]، وكقول أبي عمران سعيد: "ولعمري إن ما يصمونني به من جهل لهو صمت الحكمة الحق"[2].

تظهـــر اللغة التراثية أيضاً من خلال توظيف خصائص النثر الفني القديم، كالتوازن بين الجمل والفقرات، أي تعادل الفقرات على نحو السجع، وهي سمة رئيســـة فـــي النثر الفني العربي القديم. وقد بنى صلاح الدين بوجاه لغة روايته على التوازن، وحسن التقسيم بين العبارات والجمل، جرياً على عادة القدماء في رســـائلهم وخطـــبهم، وكتـــب أخبارهم. يقول أبو عمران سعيد: "فقد انبرى كل يلتمس لاختفائي تأويلاً حتى اصطفوا آلاف البوابات، وما خفقت ألسنتهم، والحق لا يخفى بغير حديث أنفسهم، وحمى أعماقهم، وارتجاج ضمائرهم تفجر مكونات الصـــدور. فما أنا –وأنتم بذلك أعلم– سوى رفثهم ترده الدهور إليهم، ودنسهم تفـيض بـــه الأيـــام عليهم. هل أنا إلا هدير صمتهم وحركة جمودهم وإيجاب ســـلبهم. قال من هو أفضل مني –وأنتم وقراء قديم الصحف أعلم– : الله الله في أمـــري لـــن أكررها وقد قيلت، ولن أنطلق بها وقد أرسلت، بيد أن حالي يقول، وصمتي يبين، وغيابي يصرخ، واجتماعي يتفجر"[3].

2- توظيف المقامة:

<u>أ- الرواية والمقامة:</u> يرجع ظهور المقامة، بوصفها نوعاً سردياً قصصياً، إلى القرن الرابع الهجري، ويرى الدكتور عبد الله إبراهيم أن الهزة الخفيفة التي تعرضـــت لها بنية الخبر التقليدي في القرن الرابع الهجري، المؤلفة من الإسناد والمتـــن، مهدت لظهور فن المقامة، إذ إن تحطيم بنية الخبر، من خلال التخلي عـــن الدقـــة فـــي الإسناد، جعل الخبر لا "يحيل على واقعة تاريخية قدر عنايته بالإحالـــة على واقعة فنية متخيلة"[4]. يعني ما تقدم أن المقامة تطورت عن فن

(1) المصدر نفسه، ص41.
(2) المصدر نفسه، ص33.
(3) مدونة الاعترافات والأسرار، ص47-48.
(4) السردية العربية، د.عبد الله إبراهيم، ص176.

الخبر التقليدي، عبر تحطيم البنية التي يقوم عليها الخبر، والمؤلفة من إسناد ومتن حقيقيين، واستبدال إسناد ومتن متخيلين بهما.

اختلف النقاد العرب في العصر الحديث حول فنية المقامة، وانقسموا إلى فريقين: أولهما اعتبر المقامة قصة فنية، واستدل بذلك على أسبقية العرب إلى معرفة فن القصة، وثانيهما رأى أن المقامة لا ترقى إلى مستوى القصة الفنية، وإنما هي "حديث أدبي بليغ". أما الدكتور عبد الملك مرتاض فقد اتخذ موقفاً وسطاً بين الموقفين السابقين، معتبراً أن "التعصب للمقامة إلى حد اعتبارها قصة فنية هو ظلم القصة وللمقامة معاً"[1]، وأن المقامة ليست إلا "جنساً أدبياً يتخذ الشكل السردي نسيجاً له، ومن الشخصيات المكررة الوجوه، والمختلفة الأدوار، والطريفة الطباع أساساً له"[2]. وخلص الدكتور مرتاض إلى أن المقامة لا ترقى إلى مستوى القصة الفنية بمفهومها الحديث، على الرغم من توافرها على الزمان والمكان والحدث، والحبكة السردية التي تبدو ضعيفة تارة، وغائبة تارة أخرى[3].

ولعل السؤال الأهم الذي يجب أن يطرح في هذا المقام هو ما الذي يجعل المقامة قريبة من القصة الفنية؟ وبعبارة أخرى ما الذي يحقق للمقامة فنيتها؟ إن اقتراب المقامة من القصة الفنية لا يرجع إلى توافرها على عناصر القصة من حبكة، وزمان، ومكان، وشخصية.. وما يحقق فنية المقامة يرجع إلى أمرين: أولهما سخريتها، أي معالجتها لموضوعها معالجة ساخرة، وثانيهما التنوع الكلامي الذي يتأتى لها عن طريق إدخالها الأجناس الأخرى في بنيتها "الشعر، القرآن، الحديث، الأمثال..".

إن الشرطين السابقين: السخرية، والتنوع الكلامي، هما الشرطان اللذان يميزان الرواية الفنية عن غيرها من الأجناس النثرية الأخرى، كما يقول الناقد الروسي ميخائيل باختين في دراسته للكلمة الروائية التي رصد تاريخ تطورها في الأجناس النثرية القديمة، كالرواية السفسطائية، والأماديس، والرواية

---

(1) فن المقامات في الأدب العربي ط1، د.عبد الملك مرتاض –الدار التونسية، الجزائر 1988، ص473، وما بعدها ومقامات السيوطي، د.عبد الملك مرتاض- اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1996، ص12.

(2) مقامات السيوطي، ص12.

(3) المرجع نفسه، ص13.

الـرعوية، وروايـة الـباروكو التـي تركت تأثيراً كبيراً في الرواية الأوربية المعاصـرة[1]. والجدير بالذكر هنا أن فن المقامة أثّر "في الأدب الأوربي تأثيراً واسـعاً متـنوع الدلالـة، فقد غذت هذه المقامات قصص الشطار Picaresca الإسـبانية بنواحـيها الفنية وعناصرها ذات الطابع الواقعي، ثم انتقل التأثير من الأدب الإسـباني إلـى سـواه من الآداب الأوروبية، فساعد على موت قصص الـرعاة، وعلـى تقريب القصة من واقع الحياة، ثم على ميلاد قصص العادات والتقالـيد فـي معناها الحديث، وهي التي تطورت فكانت هي قصص القضايا الاجتماعية فيما بعد"[2].

تعرضـت المقامـة، بوصـفها جنساً سردياً قصصياً متطوراً، للإجهاض مرتيـن:أولهمـا حين استخدمت وسيلة للوصف والمدح والتعليم، وثانيهما حين أجهضـت محاولـة محمد المويلحي في "حديث عيسى بن هشام" كما مر معنا سـابقاً[3]. ولـم يـتم الانتباه إلى أهمية المقامة إلا بعد الاطلاع على إمكاناتها السردية الكثيرة، والتفات الروائيين إلى التراث السردي القصصي، والإفادة منه في التأسيس للرواية العربية المعاصرة، فظهرت بعض الروايات التي أفادت من فـن المقامـة، كـرواية "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل" للروائي الفلسطيني أميل حبيبي، ورواية "مدونة الاعترافات والأسرار" للروائي التونسـي صلاح الدين بوجاه، ورواية "المقامة الرملية" للروائي الأردني هاشم غرايبة.

<u>ب- توظـيف الشـكل الفنـي للمقامة في رواية "المقامة الرملية":</u> سمى الروائي هاشم غرايبة إحدى رواياته بالمقامة الرملية[4]، ويشير العنوان صراحة إلـى رغـبة الكاتـب بتأسـيس روايته على الموروث السردي، ممثلاً هنا بفن المقامـة، ويتـناص مـع عناوين المقامات في التراث العربي، من حيث جعل المقامـة تدور حول موضوع محدد، كما فعل بديع الزمان الهمذاني في "المقامة المضـيرية"، أو جعلهـا تدور في مكان محدد "كالمقامة البغدادية"... أما رواية "المقامـة الرملية" فقد اكتسبت اسمها من كون أحداثها تجري في بيئة صحراوية

---

(1) الكلمة في الرواية، ميخائيل باختين، ص184 و256.
(2) الأدب المقارن، د.محمد غنيمي هلال، ص228.
(3) ينظر مدخل إلى البحث، ص34.
(4) المقامة الرملية ط1، هاشم غرايبة- المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1998.

ترمــز للوطن العربي. لا يقارب هاشم غرايبة فن المقامة على مستوى العنوان فحســب، بل ثمة مستويان آخران يمكن من خلالهما أن نقارن بين الرواية وفن المقامة، وهما:

- البنـــية الســردية: تــنهض البنية السردية لفن المقامة على وجود راو وبطــل متخيليــن، وهــذا ما فعله هاشم غرايبة في روايته، حيث بدأها بقوله: "حدثنـــي الخمــيس بن الأحوص قال: الحياة لأنها مجرد حادثة حدثت، الحديث ذاتــه أعــده حدثاً، لذا جئت لأحدثك عمّا شهدت من حوادث وأحداث، ولك أن تحدد الإحداثيات عبر الزمان والمكان.. وتحدث حدثاً لم يحدثه غيرك"[1].

إذا قارنـــا جملـــة الاستهلال السردي السابقة بجملة الاستهلال السردي في المقامات، ونمثل لها بالمقامة البغدادية التي استهلها بديع الزمان الهمذاني بقوله: "حدثنا عيسى بن هشام قال..."[2] فسنجد أن الجملتين السرديتين متشابهتان، من حيــث وجــود بطل يروي ما حدث له لراو يقوم بدوره بنقل ما رواه له البطل للقــراء. ولكن غرايبة لا يكتب مقامة، وإنما يكتب رواية على شكل مقامة، لذا جعــل الراوي يتماهى مع شخصية بطل الرواية "الخميس بن الأحوص"، ودفعه إلـــى القـــول بعـــد الجملة الاستهلالية: "قلت لنفسي: لكي أكتب ما رواه لي ابن الأحــوص، لابـــد من أن أكون ذلك الرجل في الحالة بعينها، ولأنني لست ذلك الرجل فلا مناص من إثبات هذه الإشارة: داخل كل كاتب هناك راو ومستمع.. ممثل ومتفرج.. مؤلف وناسخ... مبدع وناقد... واحد يتكلم والآخر يستجيب... ويحدث أن يتبادلا الأدوار"[3]!.

ولعل حرص الكاتب على كتابة رواية لا مقامة دفعه إلى المماهاة بين بطل الرواية والراوي كما رأينا، وجعل البطل لا يعتمد الحيلة والكدية كما فعل أبطال المقامـــات في التراث العربي. وهذا دليل على أن تجربة الكاتب في توظيف فن المقامـــة تـــنهض على توظيف الشكل الفني للمقامة، واتخاذه وسيلة للتعبير عن الحاضر، وتصوير الواقع، فابن الأحوص، بطل الرواية نموذج للإنسان العربي بشكل عام، ولذا افترق عن أبطال المقامات.

---

(1) المصدر نفسه، ص9.

(2) مقامـــات بديع الزمان الهمذاني ط1، بديع الزمان الهمذاني، شرح محمد عبده –مؤسسة أخبار اليوم، القاهرة 1988، ص55.

(3) المقامة الرملية، ص9.

- **الأسلوب:** عرف فن المقامة بالأسلوب المنمق والزخرفة اللفظية، وكثر استخدام السجع والبديع كما نجد في مقامات بديع الزمان الهمذاني. وقد تشربت رواية "المقامة الرملية" أسلوب فن المقامات، فكثرت الجمل السردية المسجوعة التي تغلب عليها السجعات، كما في قول الخميس بن الأحوص: "أحسن الجماعة وفادتي عليهم، دون أن يسألوني ما قصتي. فسمنت فدعوس ورعيته، وصقلت الفرق وسقيته"[1]. وتقول نجمة: "أنا نجمة ابنة حكيم الديار بليغ اللسان... وثأري أدركه ولو بعد زمان"[2]. ويكثر في المقامات الاستشهاد بالشعر، وهذا ما فعله غرابيه في روايته، إذ نجد الاستشهاد بالشعر القديم والحديث والفصيح والعامي، فزهير شامخ ينشد شعراً في رثاء صخر[3]. ويقول ابن الأحوص: "جاب الديار شاعر نكرة أتى من جهة الواحات ذات الينابيع الباردة التي يسكنها الأنماس... وقف في مجلس الشيخ شامخ، فأنشدني وقال: "

وشمت البعيد
وسمعت الحديد
وسفت الصعيد
لكسب السند
قدت الحرون
وزرت الجرون
وزدت الحصون
ومتن الجلد
فلا تجزعن
ولا تخضعن
ولا تفرقن
لجدب جرد"[4]

---

(1) المصدر نفسه، ص26.
(2) المقامة الرملية، ص9.
(3) المقامة الرملية، ص58.
(4) المصدر نفسه، ص38.

ج- تصوير الشخصية الروائية في ضوء شخصية بطل المقامة في رواية "مدونة الاعترافات والأسرار": يلاحظ الدكتور محسن جاسم الموسوي في دراسته للرواية العربية المعاصرة خلال فترة الستينات وجود شخصية الفتوة والشاطر والعيار والزاهد، ويعتبر هذا النمط من الشخصيات امتداداً لظاهرة الشطار والعيارين والفتيان في التاريخ العربي، في مرحلة الضعف والتمزق والانحطاط، ويتقصى هذه الظاهرة في روايتي نجيب محفوظ "اللص والكلاب" و "ملحمة الحرافيش" ورواية غالب هلسا "السؤال"، ورواية جمال الغيطاني "الزيني بركات"، ورواية يوسف القعيد "المصري الفصيح: نوم الأغنياء"، ورواية الطاهر وطار "عرس بغل"[1].

ويستند الدكتور الموسوي -لتدعيم رأيه- إلى وجود قاسم مشترك بين أبطال الروايات السابقة، والشطار والعيارين والمكدين الذين عرفهم المجتمع العربي في مرحلة ركوده، وانهيار حضارته. إن عاشور الناجي بطل رواية "ملحمة الحرافيش"، والحاج كيان بطل رواية "عرس بغل" -على سبيل المثال- يشتركان والعيارين والمكدين والشطار في أنهما يعيشان في مجتمع فقدت فيه العدالة الاجتماعية، ولذا يتمردان عليه ويرفضانه.

يطرح شيوع نمط العيارين والشطار والمكدين في الرواية العربية المعاصرة التساؤل عن الدافع إلى توظيف الروائيين لهذا النمط من الشخصيات. ولابد لمعرفة الدافع الذي أدى إلى ظهور نمط الشطار والعيارين في الرواية العربية المعاصرة من الوقوف عند الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي أدت إلى وجود ظاهرة الشطار والعيارين في التاريخ العربي. يقول الدكتور محمد رجب النجار في تعريف حركة الشطار والعيارين: "حركة الشطار والعيارين في بوادرها هي حركة شعبية أصلية ظهرت من بين العامة، وتمردت على الدولة والمجتمع، واستهدفت الثورة على الحكومة أو السلطة وذوي المال في وقت واحد، وذلك عن طرائق احتراف أعمال اللصوصية والعيارة"[2]. وهكذا، فإن السبب الرئيس الذي كان وراء ظهور حركة الشطار والعيارين في التاريخ العربي هو تردّي الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، وانقسام المجتمع إلى طبقتين: طبقة السلاطين والحكام والتجار

---

(1) ثارات شهرزاد، د.محسن جاسم الموسوي ص215، وما بعدها.
(2) حكايات الشطار والعيارين في التراث العربي، ص93.

وذوي المال، وهي طبقة متحكمة ومتنفذة، تعيش في القصور، وتستأثر بخيرات البلاد، وتسعى إلى ترسيخ العبودية والذل والقهر، وطبقة عامة الناس، وهي طبقة فقيرة محرومة من حقوقها، تعاني الظلم والقهر، وحين تجد لها متنفساً تثور، وتتمرد، وترّفض واقعها.

إن إصرار الروائيين على توظيف شخصية الشاطر والعيار والمكدي يدل على أن الواقع الاجتماعي والسياسي والمعيشي الذي ترصده الرواية العربية المعاصرة يشبه الواقع الذي أنتج ظاهرة العيارين والشطار في التاريخ العربي. إن الواقع الذي ترصده رواية صلاح الدين بوجاه "مدونة الاعترافات والأسرار" متأزم سياسياً واجتماعياً، يحتل الأعداء بعض أجزائه، وينهبون خيراته ومقدراته، ويتسلط عليه حُكّام ظالمون: "فلسطين مركب أسود ينوء الورى بحمله عبر وعيهم ولا وعيهم، والأعاجم يمتصون دماءنا نسغاً حلالاً يغذي جذوتهم، ويطلق أغصانهم نحو السماء، والعدل خرافة لا تتخطى الأقلام"[1].

اعتمدت حكايات الشطار والعيارين طريقة التنميط الفني في تصوير أبطالها الذين ينتمون إلى الطبقة الدنيا التي سحقها الفقر[2]. وبدت هذه الشخصيات ناقمة على أوضاع مجتمعاتها، لا يقر لها قرار، فهي دائمة الترحال والانتقال، تعتمد الحيلة لتحصيل لقمة العيش، وتتخذ السخرية والهزء أسلوباً للانتقام من المجتمع، وينتابها شعور بالكبرياء الذي "يتصاعد من هزء مطلق وسخرية جارفة كانا معروفين عن الحياة القائمة يومذاك"[3].

لقد حذت رواية " مدونة الاعترافات والأسرار" حذو حكايات الشطار والعيارين، فركزت اهتمامها على شخصية محورية، هي شخصية "أبي عمران سعيد" التي بدت شديدة الشبه بشخصيات الشطار والعيارين والمكدين، ولذا عمد الكاتب إلى إلغاء الفاصل الزمني بين الماضي والحاضر، والتاريخي والواقعي، وجعل بطل الرواية أبا عمران سعيد "يخالط جماعات الفقر والتصوف وأهل اليسار والكدية"، ويصاحب أبا زيد السروجي بطل مقامات الهمذاني، وأبا الفتح الإسكندري بطل مقامات الحريري[4]. إن أبا عمران سعيد- كالعيارين

---

(1) مدونة الاعترافات والأسرار، ص36.

(2) حكايات الشطار والعيارين في التراث العربي، ص430.

(3) سرديات العصر العربي الإسلامي الوسيط، ص132.

(4) مدونة الاعترافات والأسرار، ص80.

والشــطار والمكديــن- شخصــية مهمشة، فها هو ذا يعترف في رسالته إلى "صــاحب الكتاب" بأنه لم يختف، بل أخفي، ولم يغب، بل غيّب[1]. وهو -كحال العياريــن- يفرض عليه الانسحاب، فينسحب، والغياب، فيغيب، وينصرف إلى اللهو والمجون: "ليلى -المرأة ذاتها- هي الدنيا أيضاً"[2]، مكتفياً بنقد المجتمع، وتعرية الواقع، والكشف عن عيوبه. وحين يعجز عن مواجهة الواقع، وتغييره، لا يجــد أمامه ملجأ سوى الحلم، فيستبدله بالواقع، مطلقاً العنان لخياله، فإذا هو يحلق في عوالم خيالية، يحلم بمستقبل أفضل و"وجود أجدى، وعذوبة أعدل"[3]. ويشــترك أبو عمران سعيد والمكدي في صفات أخرى، كالإكثار من الترحال، والانــتقال من مكان إلى آخر، ولكنه يختلف عنه في أنه لا يلجأ إلى الحيلة في تحصــيل لقمة العيش، واسترداد ما حرمه المجتمع منه، كما كان يفعلُ الشطار والعيارون، أي أن عمران سعيد يرفض أن يحارب المجتمع بالسلاح نفسه، أي الدهــاء والحــيلة والمكر، ويكتفي بأن يعتزل المجتمع، معلناً عجزه عن تغيير الواقــع: "لست بالوتد الذي يمكن أن يناط به أي عبء... كفاني من الدنيا حمل أشــجاني وســواد آفاقي"[4]، "لا معنى لأي شعور، وما نخشاه الساعة قد يكون ملجأنا بعد حين، فالدوامة عاتية ولا جدوى من حمل أي هم"[5].

3- توظيف فن الترسل:

فــن كتابة الرسائل أحد الفنون النثرية التقليدية في تراثنا الأدبي إلى جانب الفــنون النثرية الأخرى، كالخطابة، والمقامات، والمناظرات... والرسالة نص مكــتوب نــثراً، يبعــث بــه صاحبه إلى شخص ما، يسمى المرسل إليه، ولفن الترسل أنواع كثيرة، كالرسائل السياسية التي تتناول النقد السياسي والخصومات والاضطرابات السياسية، والرسائل الاجتماعية التي تتناول الحديث عن الشكوى مــن الزمــن وفساد الأحوال، والترف والمجون، والنقد الاجتماعي، والرسائل الدينــية التــي تتناول الزهد والوعظ والوجد الديني، ورسائل الفكاهة، ورسائل

---

(1) المصدر نفسه، ص49.
(2) مدونة الاعترافات والأسرار، ص27.
(3) المصدر نفسه، ص91.
(4) المصدر نفسه، ص32.
(5) المصدر نفسه، ص33.

الســخرية التهكمــية، والرســائل الوصــفية، وتتناول وصف الطبيعة بنوعيها: الصــائتة والصامتة، ووصف الرحلات، والصيد، والرسائل الإخوانية، كرسائل المديــح، ورســائل العتاب والاعتذار، ورسائل التهنئة، والرثاء، والهجاء...[1] ويتميز فن كتابة الرسائل عن غيره من الفنون النثرية الأخرى بخصائص فنية، كالــبدء والختام والتضمين والاقتباس، والزخرفة اللغوية، والجمل الاعتراضية والدعائية.

<u>أ- كتابة الرواية على شكل رسالة:</u>

- فــي روايــة "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل": كتــب أميل حبيبي روايته "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل" علــى شكل رسالة، بعث بها بطل الرواية إلى رجل مجهول، يخاطبه بالمحترم، الأمر الذي أدى إلى تشرب الرواية للخصائص الفنية للرسالة على مستوى:

- الـبدء: تــبدأ الرسالة غالباً بالبسملة، أو الصلاة على النبي، أو بالدعاء للمرســل إلــيه، وقد تبدأ بالدخول في الموضوع مباشرة[2]. أما رواية "الوقائع الغريــبة فــي اخــتفاء سعيد أبي النحس المتشائل" فتختار الطريقة الثانية، أي الدخــول في الموضوع مباشرة: "كتب إلى سعيد أبو النحس المتشائل، قال: أبلغ عنــي أعجــب مــا وقع لإنسان منذ عصا موسى وقيامة عيسى وانتخاب زوج الليدي بيرد رئيساً للولايات المتحدة الأمريكية"[3].

- الجمــل الدعائية والاعتراضية: يكثر كتاب الرسائل من استخدام الجمل الدعائــية والاعتراضــية في رسالتهم، كتعظيم الله تعالى، والدعاء للمرسل إليه بالعــز والســعادة وطول البقاء، أو الدعاء على العدو بالهزيمة[4]. وقد تشربت روايــة "الوقــائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل" هذه الخصيصة الفنــية اللصــيقة بفن كتابة الرسائل، فكثرت الجمل الدعائية "رحمه الله"[5]، أما الجمــل الاعتراضــية فقــد استخدمها صاحب الرسالة لتوضيح ما هو غامض

---

(1) أدب الرسائل في الأندلس ط1، فايز عبد النبي فلاح- دار البشير، عمان 1989.
(2) أدب الرسائل في الأندلس، ص59.
(3) الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، أميل حبيبي، ص59.
(4) أدب الرسائل في الأندلس، ص320، وما بعدها.
(5) الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، ص 66.

بالنســبة إلى المتلقي/ المرسل إليه: "ويقال –وهذا سر عائلي– إن ذلك..."[1]، "خرج عمي لجدي من بيته في القرية الفلانية –نحن مثل الماسون، لا يمكن أن نفشــي أســرارنا العائلية– وكان ينظر إلى أسفل كعادتنا"[2]. ومن الواضح أن الجملتيــن المعترضتين السابقتين تستخدمان لجلاء شخصية المتشائل، وتوضيح مــا خفي من حياته، وهذا ما يتناسب وطبيعة الشخصية الروائية التي تبدو شيئاً شــبيهاً ببــياض دلالي أو شكل فارغ تأتي المحمولات المختلفة لملئه وإعطائه مدلوــله عن طرائق إسناد الأوصاف والحديث عن الانشغالات الدالة للشخصية أو دورها الاجتماعي الخاص"[3].

- **الــتخلص مــن المقدمــة إلى الغرض: للرسالة طريقتان للتخلص من المقدمــات إلى الغرض،** أولاهما الابتداء بذكر ألفاظ مثل: كتبت، كتابي، كتابنا، خطابنا، خطابي، أما بعد، وثانيتهما رد الجواب باستخدام ألفاظ مثل: وصل إلي كتابك، وافاني كتابك، ورد...[4] أما رواية "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل" فتتخذ الطريقة الأولى، مستخدمة عبارة "أما بعد".

- **التــنويع بيــن الشعر والنثر:** عمد كتاب الرسائل إلى تضمين رسائلهم أبــياتاً أو قصائد من الشعر. وقد تشربت رواية "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبــي الــنحس المتشائل" هذه الخصيصة الرسائلية، فكثرت فيها الأبيات الشعرية التي ضمنها المتشائل في رسالته التي وجهها إلى المحترم. وإذا كانت الغاية من تضمين الشعر في الرسائل "جلب انتباه القارئ، ودفع السأم والملل عنه"[5]، فإن الأشــعار التــي أوردهــا المتشــائل فــي رســالته وظفت للكشف عن بعض الشخصــيات، كشخصــية "أبجر"، وهو أعرابي من عرب التويسات، فرت معه جدة المتشائل هرباً من تيمورلنك:

يــا أبجــر بــن أبجــر يا أنت   أنــت الــذي طلقــت عــام جعت[6]

(1) المصدر نفسه، ص63.
(2) المصدر نفسه، ص79.
(3) بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ص213.
(4) أدب الرسائل في الأندلس، ص 317، وما بعدها.
(5) أدب الرسائل في الأندلس، ص 362.
(6) الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، ص 63.

إن الهدف من تضمين بيت الشعر السابق هو تأكيد واقعية شخصية "أبجر" من جهة، والتأريخ لعائلة المتشائل من جهة أخرى.

ووردت بعض الأشعار في سياق إظهار المتشائل لثقافته الواسعة، فحين تحدث عن قرية البروة قال: "والبروة هذه قرية الشاعر الذي قال بعد 15 سنة:

أهنئ الجّلاد منتصراً على عين كحيلة

مرحى لفاتح قرية مرحى لسفاح الطفولة(1)

ووردت بعض الأبيات الشعرية على سبيل الاستشهاد، كالاستشهاد على اتساع الكون بقول محيي الدين بن العربي:

يسبح في بحر بلا ساحل ... في حندس الغيب وظلماته(2)

أما أبيات امرئ القيس:

سما لك شوق بعدما كان أقصرا ... وحلت سليمى بطن ظبي فعرعرا

بكى صاحبي لما رأى الدرب دونه ... وأيقن أنا لا حقان بقيصرا

فقلت له لا تبك عينك إنما ... نحاول ملكاً أو نموت فنعذرا(3)

فقد وردت في سياق الحديث عن معلم المدرسة الذي عاقب المتشائل بكتابة الأبيات السابقة عشرين مرة لأنه ضحك أثناء الحصة الدرسية.

- **الاقتباس والتضمين:** حرص كتاب الرسائل "على الاقتباس من القرآن الكريم والحديث الشريف كما حرصوا على تضمين رسائلهم الأخبار والأمثال والحكم"(4). وترد الآيات والأحاديث على وجهين: "أولهما إيراد الآيات والأحاديث الشريفة بصيغتها ولفظها، وثانيهما إيرادها دون النص عليها بصيغتها"(5). لا يجد الباحث تضميناً صريحاً للآيات القرآنية أو الأحاديث الشريفة في رواية "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل"، وإنما

(1) المصدر نفسه، ص68.

(2) المصدر نفسه، ص82.

(3) الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، ص 85.

(4) أدب الرسائل في الأندلس، ص 327.

(5) المصدر نفسه، ص327.

وظــف الروائي بعض آيات القرآن الكريم بشكل غير صريح، فجاءت متداخلة فــي لغــة السرد، بحيث يصعب على القارئ معرفتها. كقول المتشائل: "فكانت تنتحــي مكانــاً قصــياً"[1]، وقوله: "تبعثر أولاد عائلتنا أيدي عرب"[2]، وكذلك تضــمن الســرد الروائــي بعــض الأمثال، مثل: "وفي الصيف عبرت الجسر المفتوح، فضيعت اللبن"[3]، "رب أخ لك لم تلده أمك"[4].

- **الإيجــاز والإطناب:** تتفاوت الرسائل من حيث الإيجاز والإطناب، "فهي تقصــر وتطــول حســب موضــع الرسالة والظرف الذي كتبت فيه، وعاطفة المرســل"[5]. وإذا كــان الإطناب "يتيح لمنشئ الرسالة أن يظهر مهارته الفنية وثــروته الفكــرية والثقافية، فيسرف في عرض المسائل والقضايا التي يريد أن يوضــحها، لاسـيما أن الإطــناب يقوم على بسط المعاني وتكرارها بعبارات مــتعددة، تهــدف إلى تأكيد الفكرة وتوضيحها"[6]، فقد مال المتشائل في عرض رســالته إلــى الإطناب، وعاد إلى أيام طفولته، وأصول عائلته، وأكثر من ذكر الأحــداث التاريخــية، وما جرى له في ظل دولة إسرائيل، وذلك لأنه يخاطب قارئــاً جــاهلاً، وقوماً غفلوا عنه، فأراد أن ينبههم إلى وجوده من جهة، وإلى خطورة التعامل مع العدو، والاطمئنان إليه، وتصديق وعوده من جهة أخرى.

- **لغــة الرسالة:** تتميز الرسالة بلغتها المتأنقة، والمسجوعة، وبالإكثار من المحســنات اللفظية، ولاسيما الجناس. ويبدو تأثير لغة الرسالة واضحاً في لغة روايــة "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل" كاستخدام الألفاظ الفصــيحة، مثل لفظة "رأرأت"، واستخدام الجناس التام بين شعر وشعر، وذهب وذهــب، بالإضــافة إلــى الجناس الناقص بين فات، ومات، ورحب، وحرب، واســتخدام السجع في بعض الأحيان، كقول الرجل الفضائي: "كان أسلافنا، من إخــوان الصفاء، وخلان الوفاء، شبهوا الخلق من أمثالك بالبهائم العجمية. فلجموا

---

(1) الوقــائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، ص 128، وينظر القرآن الكريم، سورة مريم 22.

(2) المصدر نفسه، ص63.

(3) المصــدر نفســه، ص137، ويــنظر: مجمع الأمثال، أبو الفضل الميداني، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد- دار النصر، دمشق بلا تاريخ، ج2، ص68.

(4) المصدر نفسه، ص179، وينظر مجمع الأمثال، ج1، ص302.

(5) أدب الرسائل في الأندلس، ص 333.

(6) المصدر نفسة، ص333.

كما تلجم البهائم بلجم الحديد الثقال، والأرسان لتقاد حيثما قيدت، وتمتنع عن الكلام بما أرادت. حتى يإذن ربها بانتباه نائمها، وبقيام قائمها..."[1].

وعلى الرغم من تجذر لغة الرواية في التراث، من حيث التراكيب الفصيحة: "على رسلك يا ابن النحس"[2]. وتوظيف لغة التراث الشعري: "فلما أرخى الليل سدوله"[3] فإنها لم تؤثر في سير الأحداث، وتدفق السرد، ولعل السبب في ذلك يرجع إلى تخلي أميل حبيبي عن التزام السجع في الرواية كلها، والابتعاد عن التكلف والإكثار من المحسنات اللفظية. وما جاء من المحسنات اللفظية والسجع إنما وظف في الرواية لخلق لغة روائية تمتح من التراث، وتتجذر فيه، وتحافظ في الوقت نفسه على خصائص لغة السرد الروائي، من حيث السهولة، والابتعاد عن التكلف والتقعر، والألفاظ الحوشية.

- **انزياح النص الجديد عن النص التراثي:** إن توظيف رواية "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل" للنص التراثي، ممثلاً بفن كتابة الرسائل، لابد أن يدفع الباحث إلى طرح السؤال التالي: تحت أي جنس أدبي يصنف نص "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل"، أهو رسالة أم رواية؟ ما يلاحظه الباحث هو أن نص "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل" يتميز بخصائص فنية على مستوى البنية السردية لا تتوافر في البنية السردية للرسالة. إن كون الرسالة توجه من المرسل إلى المرسل إليه يعني أن ثمة من يقوم بفعل الكتابة، وهو كاتب الرسالة الذي يقوم بنقل محتويات الرسالة إلى المرسل إليه. يمثل المرسل الراوي المتماهي بمرويه، بوصفه يروي مضمون الرسالة، أما المرسل إليه فيمثل المروي له، بوصفه متلقياً للرسالة.

يقلب أميل حبيبي في روايته "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل" البنية السردية السابقة، الخاصة بالرسالة، محولاً المرسل إليه "المحترم" إلى مرسل، أي إلى راو، من خلال جعل المرسل إليه يروي الرسالة التي وجهها إليه المرسل "المتشائل": "كتب إلي سعيد أبو النحس المتشائل قال...".

---

(1) الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، ص 123.

(2) المصدر نفسه، ص122.

(3) المصدر نفسه، ص98.

إن تحويل المرسل إليه إلى مرسل، يقوم بدوره بإرسال الرسالة من جديد، يتيح للروائي تعميم الخطاب/ الرسالة، وتوجيهه إلى القارئ الموجود خارج السرد، بدلاً من حصره في متلق واحد، كما هي الحال في الرسالة، كما يحقق انتقال الرسالة إلى الحكاية، عبر جعل الفعل سابقاً لروايته[1]، وهذا ما يتناسب وفن الرواية. وهكذا قام أميل حبيبي بتحطيم البنية السردية للرسالة، معلناً أنه لا ينسخ النص السابق، ولا يقلده، بل يبني عليه نصاً جديداً.

- **استخدام الراوي المفارق لمرويه، المحيط بكل شيء:** تخلو الرسالة من الراوي المحيط بكل شيء، لأن المرسل لا يروي إلا ما حدث له، أو ما شاهده، أو ما سمع به. أما أميل حبيبي فقد استخدم الراوي المحيط بكل شيء الذي ظل مختفياً حتى نهاية الرواية، حيث ظهر ليدل على أنه كان موجوداً طيلة السرد الروائي: "يرغب المحترم الذي تلقى هذه الرسائل العجيبة، أن يبلغكم بأنها كانت ترد عليه مدموغة في بريد عكا. ولذلك ظل يبحث في عكا عن مصدرها حتى قادته قدماه إلى مستشفى الأمراض العقلية داخل السور على شاطئ البحر... كذلك مضى المحترم، الذي تلقى هذه الرسائل العجيبة، وفي قلبه رغبة في أن تساعدوه في البحث عن سعيد هذا"[2].

يؤكد سعيد يقطين في دراسته للصيغة السردية في رواية "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل" أن الصيغة السردية للرواية ذات طبيعة مزدوجة، تتأتى لها من خلال توظيفها لفن كتابة الرسائل[3]، وهذا ما لاحظناه من خلال تحليلنا لانزياح النص الروائي عن النص التراثي على مستوى البنية السردية. يقابل الثنائية السابقة ثنائية أخرى على مستوى السارد أو الراوي الذي يتبدى على نوعين:

1- الراوي المشارك في الأحداث، الذي يستخدم ضمير المتكلم، ويمثله المتشائل.

2- الراوي المحيط بكل شيء الذي يمثل الكاتب الضمني الموجود في أية رواية، والمختفي وراء الكواليس[4].

---

(1) السردية العربية، ص115.

(2) الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، ص196، وما بعدها.

(3) تحليل الخطاب الروائي، ص276.

(4) المصدر نفسه، ص291.

أمـــا العلاقة القائمة بين النوعين السابقين للراوي، فهي علاقة تضاد. فإذا كـــان الـــراوي المشـــارك/ المتشـــائل قـــد أكد -أثناء اختفائه- لقاءه بأخوته الفضـــائيين، فـــإن الـــراوي المحيط بكل شيء، والمطلع على كل شيء، يكذب ادعاء الراوي المشارك، مؤكداً أن هذا النمط من الناس الذين يتعاملون مع دولة إســـرائيل موجـــود فـــي الواقع المعيش: "فإذا صدقتم حكاية التجائه إلى أخوته الفضـــائيين ورحتم تبحثون عنه في دياميس عكا القديمة فقد يصيبكم ما أصاب المحامـــي الـــذي صدق مجنوناً فراح يبحث عن كنزه المطمور، كما ادعى، في الأرض بالقـــرب من شجرة خروب. فظل يحفر إلى الشرق وإلى الشمال وإلى الغرب وإلى الجنوب حتى اقتلع الشجرة كلها ولم يجد كنزاً. وكان المجنون، في هـــذه الأثناء، يصرف وقته بطلاء حائط في المستشفى بفرشاة يغمسها بدلو بلا قـــاع. فلما عاد المحامي إليه يتصبب عرقاً سأله المجنون: هل اقتلعت الشجرة؟ قال: اقتلعتها من جذورها ولم أعثر على كنزك: قال المجنون: إذن هات فرشاة ودلواً بلا قاع وقف إلى جانبي وادهن -فكيف ستعثرون عليه، يا سادة يا كرام، دون أن تتعثروا به"[1]؟!

- **فـــي روايـــة "رسالة البصائر في المصائر"**: عمد جمال الغيطاني- في محاولـــة تأصـــيل الرواية العربية في الموروث السردي- إلى محاكاة الشكل الفنـــي للـــنص التراثـــي، عن طريق جعله إطاراً للسرد الروائي، كما فعل في روايـــته "رسالة البصائر في المصائر"[2] التي بناها على فن الترسل في التراث العربـــي. وقد حاول الغيطاني إيهام القارئ أنه يقرأ رسالة لا رواية، عن طريق استخدام كلمة رسالة في عنوان الرواية، ووضع مقدمة "للرسالة" بين من خلالها الدافع إلى كتابة الرسالة، والمنهج المتبع في تأليفها. يقول الراوي الممسرح، أي الذي يشترك مع المؤلف في المعتقدات والصفات[3]: "إعلموا أني آثرت الحيدة، ألا أتدخـــل فـــي العموم، لا أجاهر إلا إذا لزم التنويه، وغمض القصد، واستبهم الأمـــر. وإني لطامع في العفو عند كل تقصير يلوح، أو عند أي موضع يكون فيه سوء فطنة... وعندي أن الإنسان جواب وثاب"[4].

---

(1) الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، ص 1987 و198.

(2) رسالة البصائر في المصائر ط2، مكتبة مدبولي، مصر 1991.

(3) أنمـــاط الســـرد، وين سي بوث، ترك محمود منقذ الهاشمي -مجلة الآداب الأجنبية، دمشق العدد 70، 1992، ص10.

(4) رسالة البصائر في المصائر، ص11.

ويبدو التشابه واضحاً بين الرواية والرسالة من خلال جعل " رسالة البصائر في المصائر" تدور حول موضوع واحد هو تبصر الراوي في مصائر الشخصيات التي تحدث عنها، كشخصية حارس الأثر، وشخصية الشاب الذي أصبح فندقياً، وشخصية الحلبي، وهذا ما نجده في بعض الرسائل التراثية كرسالة "التربيع والتدوير"[1] للجاحظ التي يدور موضوعها حول هجاء "أحمد بن عبد الوهاب".

وأنهى الغيطاني روايته المصوغة على شكل رسالة بما نراه في كتب التراث من حمد الله والثناء عليه، وتحديد فترة الانتهاء من الكتابة، وهاهو ذا الراوي/ صاحب الرسالة يتوقف عن الكتابة مدعياً أن بمقدوره الاستمرار في الكلام عما وقع وما سيقع لأناس كثيرين عرفهم في فترة السبعينات، وهي زمن موضوع "الرسالة" لولا أنه يخاف الإطالة، وشعور القارئ بالملل، مؤكداً أن الله يبدل ولا يتبدل، وأنه العليم بأحوال الناس، ثم يختم "رسالته" بقوله: "كان الفراغ من التحرير ليلة الثلاثاء أول شوال عيد الفطر المبارك عام ألف وأربعمئة وثمانية للهجرة، الموافق ألفاً وتسعمئة وثمانية وثمانين للميلاد والسلام تمت"[2].

إذا حذفنا ما يدل على فن الترسل، كالمقدمة والخاتمة، فإن ما يبقى هو ثلاث قصص أو حكايات يجمعها موضوع واحد هو الحديث عن مصائر ثلاث شخصيات، وما جرى لها من أحداث، وما جرى عليها من تحولات، أي أن حذف ما يدل على الرسالة لا يؤثر في أحداث الرواية، مما يدل على أن الغيطاني أطر أحداث الرواية بالرسالة، وبنى روايته على شكل رسالة، فوظف الشكل الخارجي للرسالة، وحافظ على الشكل العام للرواية، وهو السرد القصصي، والشخصيات والفضاء الذي تتحرك فيه الشخصيات.

<u>ب- توظيف فن الترسل في رواية "مدونة الاعترافات والأسرار":</u> وظف صلاح الدين بوجاه -في سبيل الوصول إلى رواية عربية خالصة -فن كتابة الرسائل في روايته "مدونة الاعترافات والأسرار" إلى جانب فن الخبر الذي شيد عليه معمار روايته، فثمة وحدتان سرديتان مبنيتان على فن الترسل، هما: "من أبي عمران سعيد إلى صاحب الكتاب" و "من صاحب الكتاب إلى أبي عمران

---

[1] التربيع والتدوير، عمرو بن بحر الجاحظ، ضمن رسائل الجاحظ ط1، تح: حسن سندوبي- المكتبة التجارية الكبرى، مصر 1933.

[2] رسالة البصائر في المصائر، ص273، 274.

سعيد". وقد اختط بوجاه في الرسالتين طريقة تقترب من الموروث السردي الأدبي عن طريق محاكاته من ناحية، وتبتعد عنه من ناحية أخرى. وتتحدد نقاط الاقتراب على مستوى عناصر الرسالة، وعلى مستوى بعض خصائص الأسلوب.

– **عناصر الرسالة:** بدأ أبو عمران سعيد رسالته إلى صاحب الكتاب بالسلام على المرسل إليه، ثم انتقل بعد ذلك إلى موضوع الرسالة، ومهد لذلك بشرح أحوال نفسه ومشاعره والدافع إلى كتابة الرسالة والغرض من تأليفها وهو الرد على ما ادعاه كل من الجارية والأخت الصغرى والحاجب، وهم الذين رووا أخبار أبي عمران سعيد، مؤكدين أنه اختفى وغاب فجأةً عن مسرح الأحداث. ويختم أبو عمران سعيد رسالته بإلقاء تحية السلام على صاحب الكتاب، جرياً على عادة كتاب الرسائل في التراث العربي.

– **أسلوب الرسالة:**

بمقارنة رسالة أبي عمران سعيد إلى صاحب الكتاب بفن الرسائل في التراث العربي نجد أن الرسالة الأولى تشربت بعض خصائص أسلوب الثانية، وتركت بعض الخصائص الأخرى، مما يدل على أن عملية توظيف التراث هي عملية واعية توظف من التراث ما يحقق للرواية أصالتها من جهة، ويتناسب وطبيعة فن الرواية من جهة أخرى. ويكمن التشابه بين الرسالتين في الجمل الاعتراضية التي نجدها في قول أبي عمران سعيد: "وما خفقت ألسنتهم –والحق لا يخفى– بغير حديث أنفسهم"[1]، كما نجد التشابه في السجع في قوله: "فما أنا –وأنتم بذلك أعلم– سوى رفثهم ترده الدهور إليهم ودنسهم تفيض به الأيام عليهم، وهل أنا إلا هدير صمتهم وخركة جمودهم وإيجاب سلبهم"[2]، ونجد التشابه أيضاً في التوازن بين الجمل: "قال من هو أفضل مني، وأنتم وقراء قديم الصحف أعلم: الله الله في أمري. لن أكررها وقد قيلت، ولن أنطق بها وقد أرسلت، بيد أن حالي يقول، وصمتي يبين، وغيابي يصرخ، واجتماعي يتفجر. فهلا أتحتم ساعة إفصاح أجتمع فيها إلى الأخت والجارية وحاجب الديوان، فأنفي عني ذنوباً قد أضيفت وأكشف عن أخرى قد أخفيت"[3]. ولما كان هدف

(1) مدونة الاعترافات والأسرار، ص47، المتن.
(2) المصدر نفسه، ص47 المتن.
(3) المصدر نفسه، ص47، 48 المتن.

أبـــي عمران سعيد من رسالته إلى صاحب الديوان هو دحض مزاعم من نقلوا أخباره فقد اتبع أسلوب بسط الأدلة وكأنه ابن المقفع أو سهل بن هارون[1].

تخـــتلف رســـالة أبي عمران سعيد إلى صاحب الكتاب عن فن الترسل في الأدب العربـــي القديـــم من حيث الابتعاد عن الإطناب والاستطراد، والميل إلى الاخـــتزال والإيجاز، وهذا ما يتناسب والسرد الروائي، حيث لا تتجاوز الرواية المـــئة صفحة من القطع المتوسط، ولا تتجاوز كلماتها عشرة آلاف كلمة، على الرغم من أنها عرضت لمجمل تاريخ حياة بطلها أبي عمران سعيد.

4- توظيف كتب الجغرافيا في رواية "خطط الغيطاني":

توجه جمال الغيطاني إلى التراث توجه من وعى أن المسؤولية الملقاة على عـــاتق الروائـــي، بوصفه مسؤولاً عن إنتاج الثقافة، هي البحث عن شكل جديد للرواية العربية، يخرجها من إسار الشكل الروائي الغربي من جهة، ويحقق لها الانـــتماء إلـــى الـــتراث من جهة أخرى. يقول في شهادته: "من خلال قراءتي لـــبعض النـــتاج الروائي العربي لاحظت أنه يدور في فلك الشكل الروائي الذي وجـــدت بـــه في العالم الغربي، بل إن بعض الكتاب تأثروا باتجاهات معينة في الأدب الغربـــي، وحـــاولوا نقلها إلى تجربتهم الروائية. ومنذ فترة بعيدة شعرت بضـــرورة خلق أشكال فنية للرواية تستمد عناصرها من التراث العربي، وربما كـــان الســـبب الكامـــن من وراء ذلك اهتمامي المبكر منذ فترة بعيدة بالتاريخ، ونشأتي في منطقة القاهرة المزدحمة بالمساجد والأسبلة والبيوت القديمة"[2].

تـــبدو روايـــة "خطط الغيطاني" على صلة وثيقة بكتاب "خطط المقريزي" الـــذي يشـــكل الخلفية التي بنى عليها الروائي المعمار الفني لروايته. يدعم ذلك أمـــران، أولهمـــا اتخـــاذ مصر فضاء للحكي، كما فعل المقريزي في خططه، وثانـــيهما وجـــود وحدات سردية تتناص مع بعض الوحدات السردية في كتاب خطـــط المقريـــزي. لـــذا، فإننا سنركز الاهتمام على دراسة النص الروائي في علاقـــته مـــع نص المقريزي، دون أن نغفل محاولة النص اللاحق التخلص من

---

(1) الفن ومذاهبه في النثر العربي، ط6- د.شوقي ضيف- دار المعارف مصر 1971، ص151، 152.

(2) بعض مكونات عالمي الروائي، جمال الغيطاني، ضمن: الرواية العربية واقع وآفاق ط1 -دار ابن رشد بيروت 1981، ص325.

هيمــنة خطــط المقريزي، ولما كان نص الرواية ينبني على نص سابق بعينه، فإنــنا سندرس العلاقة بين النصين، وسنكشف عن طريقة تشكل النص اللاحق من خلال الوقوف عند نقاط التوافق والاختلاف بينهما. ولكن قبل ذلك نرى أنه مــن الضروري الوقوف عند كتاب خطط المقريزي وقفة موجزة، نتعرف من خلالها أدب الجغرافيا بشكل عام، وطريقة بناء الكتاب بشكل خاص.

– **معنى الخطط:** الخطط جمع، مفرده خطة، والخطة في لسان العرب هي "الأرض تــنزل مــن غــير أن يــنزلها نازل قبل ذلك، وقد خطها لنفسه خطاً واختطها، وهو أن يعلّم عليها علامة بالخط ليَعلم أنه قد احتازها ليبنيها داراً"[1].

ويعــرف الدكتور محمد عبد الستار عثمان الخطة بأنها "تعني مساحة من ســطح الأرض الكروية، نقلت تفاصيلها على لوحة مستوية وفق إحدى طرائق الإســقاط المناســبة بمقــياس رســم كــي يسمح بظهور تفاصيلها مثل الطرق وتقســيمات المباني والميادين إلى آخره، وإذا كان هذا تعريفاً عاماً للخطة فإنه بالنسبة للمدينة يمكن أن يعني الشكل الذي تبدو عليه من خلال انتظام شوارعها وميادــنها وتجمعاتها السكنية، وفق نظام معين، يعطيها شكلاً حضارياً يختلف عن غيرها من المدن التي تنمو وفق خطة أخرى"[2].

ممــا سبق نخلص إلى أن الخطة تقترن بالمكان الجغرافي، وأن "الخطط"، من حيث هي عناوين لمؤلفات نثرية، تعنى بدراسة جغرافية المكان، وتجمع بين الجغرافــيا والــتاريخ، فتــنطلق من المكان، لتقدم عنه معلومات، تتعلق بموقعه ومساحته، وسكانه، ونشاط أهله، وحاله في الماضي والحاضر.

أ– توظيف البنية الفنية لكتب الجغرافية:

– **البنية الفنية للخطط المقريزية:** كتاب "المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثــار"[3] المعروف باسم الخطط المقريزية: هو أول مؤلف للمقريزي، وهو كتاب عني فيه صاحبه قبل كل شيء بدراسة الخطط، حتى عرف بهذه التسمية، وكــان تألــيفه إياه ما بين عامي 1417 و 1436، ويختص الكتاب بأخبار إقليم مصر والنيل، وذكر القاهرة وما يتعلق بها وبإقليمها.

---

(1) لسان العرب، ابن منظور، مادة خطط.

(2) المدينة الإسلامية، د.محمد عبد الستار عثمان –عالم المعرفة، الكويت، العدد 128، 1988، ص95.

(3) المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار ط1، أحمد بن علي المقريزي- دار التحرير، القاهرة، 1270 هـــ.

يـــبدأ المقريـــزي كتابه بمقدمة، يبدؤها بحمد الله والصلاة على نبيه، جرياً علـــى عـــادة المؤلفيـــن في ذلك العصر، ثم ينتقل إلى بيان أهمية علم التاريخ، ويذكر الغرض من تأليف الكتاب، وهو ذكر "ما بمدينة القاهرة من آثار القصور الزاهـــرة، وما اشتملت عليه من الخطط والأصقاع، وحوته من المباني البديعة الأوضـــاع، مع التعريف بحال من أسس ذلك من أعيان الأماثل، والتنويه بذكر الـــذي شـــادها من سراة الأعاظم والأفاضل"[1]، ثم يذكر ما يتضمنه الكتاب من أجـــزاء، وهـــي سبعة، أولها: يشتمل على جمل من أرض مصر وأحوال نيلها وخراجها وجبالها، وثانيهما: يشتمل على كثير من مدنها وأجناس أهلها، وثالثها: يشـــتمل علـــى أخبار فسطاط مصر، ومن ملكها، ورابعها: يشتمل على أخبار القاهـــرة وخلائقهـــا، ومـــا كان لهم من الآثار، وخامسها: يشتمل على ذكر ما أدركـــت علـــيه القاهـــرة، وسادســـها: يشتمل على ذكر قلعة الجبل وملوكها، وســـابعها: يشـــتمل علـــى ذكر الأسباب التي نشأ عنها خراب إقليم مصر. وقد تضمن كل جزء من هذه الأجزاء السبعة عدة أقسام.

- **البنـــية الفنـــية لـــرواية "خطط الغيطاني"**: بنى جمال الغيطاني روايته "خطـــط الغيطانـــي" علـــى خطط المقريزي، فقسمها إلى مقدمة، بدأها ببسم الله الرحمن الرحيم، وحمد الله، وطلب مغفرته، وتوجه بالدعاء إلى الله تعالى طالباً مـــنه اللطف في القدر، والصبر على مواجهة الرزايا: "بسم الله الرحمن الرحيم، وبه ثقتي. أعوذ بالله من عمل يقرب من سخطه، وأسأله التوفيق لما يدني رضاه ومحبته، أحمده وهو الأول قبل كل أول، والآخر بعد كل آخر، الدائم بلا زوال، والـــباق[2] بعـــد كـــل فان، لا تدركه الأبصار، وهو يدرك الأبصار، لا تغيره الأحـــوال، ولا يدخله الملال، ولا تنقص سلطانه الأيام والليالي، أما خلقه فتفنى أعمـــارهم كلمـــا مرت الدقائق والثواني، هو الذي أوجد هذه الخطط، وما فيها، وإليه تعود، وفيه تتلاشى، بعد حين ومقدار لا يدري أمده إلا هو"[3].

من الواضح أن مقدمة رواية خطط الغيطاني تشترك ومقدمة المقريزي في البســـملة، وحمـــد الله، وتمجـــيده، وطلب المغفرة منه، وتختلف عنها في حذفها الصـــلاة على النبي، وإغفالها الغرض من تأليف الرواية، فضلاً عن أن مقدمة

---

(1) المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، ص3.

(2) الباق كذا في الأصل والصحيح الباقي.

(3) خطط الغيطاني، ص7-8.

المقريـــزي طويلــــة، كغيرها من مقدمات كتب التراث، في حين جاءت مقدمة الرواية قصيرة، ولم تتجاوز الصفحتين.

إن استحضـــار مقدمة المقريزي أثناء كتابة الرواية يعني أن النص السابق يصـــبح خلفـــية للـــنص اللاحق، ولكن حضور النص السابق في النص اللاحق الســـابق اللاحــق لا يعنـــي هيمنة الأول على الثاني، ولا تسلطه على حريته، فالـــنص اللاحـــق –وهو يحاول النص السابق، ويلامسه –لا يفقد حريته أمامه، فهـــو يشبهه، ولا يطابقه. وإذا كان النص السابق قد تبدى في النص اللاحق من خلال بعض خصائص الكتابة في العصور الوسطى، زمن تأليف النص التراثي، فـــإن ثمـــة انزياحاً واضحاً عن النص الأصلي، حقق للنص الجديد المنتج تميزه عـــن الـــنص الأصلي، كالإيجاز والتكثيف، والاختصار، وتجاوز الإطالة، التي تناسب السرد التاريخي.

أما القسم الثاني من الرواية فهو الأجزاء والأقسام. وقد حذا الغيطاني حذو المقريـــزي، فقســـم روايـــته إلـــى جزأين: أولهما الشوارع والأسوار، وثانيهما الضـــواحي والنواحـــي والخـــلاوي، وجعل كل جزء منهما عدة أقسام، فالجزء الأول يـــتألف مـــن الأقسام التالية: السور الأول، الشارع الأول، السور الثاني، الشّـــارع الثانـــي، السور الثالث، الشارع الثالث، السور الرابع، شارع الوتيدي، الســـور الخـــامس، الســـور السادس، الميدان الكبير. ويتألف الجزء الثاني من الأقســـام التالـــية: الحي السابع، حروب الخلاوي، سباحة الفناء. وكل قسم من الأقســـام الســـابقة يـــتألف من عدة أقسام، فالشارع الأول –على سبيل المثال– يضـــم: زقـــاق التنوخـــي، عطفة الأمبابي، درب رونق، عطفة الساعي، زاوية بـــرنق، وقفـــة البلشي، لمحة سريعة في أخبار الأعداء، نتعرف من خلالها أن للخطـــط أربعـــة حـــدود، ثلاثة في البر والرابع في البحر، ثلاثة مع الأصدقاء، والرابع مع الأعداء[1]، ونقطة تفتيش، تابعة لإدارة أمن الخطط.

تظهـــر المقارنـــة بيـــن البنية الفنية لخطط المقريزي وخطط الغيطاني أن الغيطاني وظف من طريقة المقريزي في خططه، اعتماده الأمكنة منطلقاً لسرد الأحداث، وتقديم الشخصيات. أما الطريقة التي بنى عليها الغيطاني خططه، فقد اســـتمدها مـــن فن العمارة في الحضارة العربية الإسلامية، وشكل بناء المدينة الإســـلامية، الـــذي أظهـــر الغيطانـــي إعجابه به، وإفادته منه في بناء معمار

(1) خطط الغيطاني، ص28.

روايــته[1]. ويتــبدى المكــان الذي تدور فيه أحداث الرواية على شكل المدينة الإســلامية، فــثمة أســوار تحيط بالشوارع والحارات، وثمة شوارع، وزوايا، وأزقــة، ومــنعطفات، ووقفات، وثمة ميدان كبير، هو مركز المدينة تصب فيه الشوارع كلها.

ب- التــناص: يلاحــظ الباحث وجود بعض الوحدات السردية في رواية "خطــط الغيطانــي" تتناص مع وحدات سردية في خطط المقريزي. وقد تكفل الــراوي بــتقديمها. يقــول بعد المقدمة: "أعلم أن الله خير حافظ جعل الخطط متوسطة الدنيا، فسلمت من الحر الشديد والبرد القارس، طاب هواؤها، وضَعُف قــيظها، ورق بردها وسلم أهلها من شتات الجبال، ومصائف عمان، وصواعق بــرمودا، وجرب اليمن، وطواعين الهند، وعقارب أفريقيا، وكوليرا بنجلادش، وغيلان الأمازون"[2].

يتــناص المقبوس السابق مع نص المقريزي التالي الذي يبدو الخلفية التي أنــتج النص الروائي وفقاً لها: "ويقال: مصر متوسطة الدنيا، قد سلمت من حر الإقلــيم الأول والثانــي، ومــن برد الإقليم السادس والسابع، ووقعت في الإقليم الثالــث، فطــاب هواها، وضعف حرها، وخف بردها، وسلم أهلها من مشاتي الأهــواز، ومصايف عمان، وصواعق تهامة، ودماميل الجزيرة، وجرب اليمن، وطواعيــن الشــام، وبرسام العراق، وعقارب عسكر مكرم، وطحال البحرين، وحمى خيبر، وأمنوا من غارات الترك، وجيوش الروم، وهجوم العرب، ومكايد الديلم، وسرايا القرامطة، ونزف الأمطار، وقحط الأقطار"[3].

وبالمقارنة بين النصين السابقين نحصر النقاط المشتركة فيما يلي:

الرواية	خطط المقريزي
1- الخطط متوسطة الدنيا	1- مصر متوسطة الدنيا
2- سلمت من الحر الشديد	2- سلمت من الحر
3- سلمت من البرد	3- سلمت من البرد
4- طاب هواؤها	4- طاب هواؤها

---

(1) بعض مكونات عالمي الروائي، جمال الغيطاني، ص329.
(2) حطط الغيطاني، ص8
(3) المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، ص46.

5- ضعف قيظها　　　　5- ضعف حرها

6- رق بردها　　　　6- خف بردها

من الواضح أن الرواية لا تنسخ النص السابق، فبالإضافة إلى استبدال بعض الكلمات بكلمات أخرى، عن طريق الترادف، تم حذف جمل كثيرة من مادة الحكي في النص السابق، مثل: صواعق تهامة، طواعين الهند، مكايد الديلم، سرايا القرامطة... الخ.

ج- الأسلوب: يتجلى توظيف الرواية لأسلوب خطط المقريزي على صعيدي الكلمة والجملة والتضمين، فقد تشربت الرواية لغة نص المقريزي وجمله، فكثر استخدام الرواية للسجع الذي يشيع في كتب التراث، ولاسيما مؤلفات القرون الوسطى، وقد شاع السجع في مقدمة الرواية، وبعض الجمل السردية التي جاءت على شكل دعاء:

"سبحانك

يا مبعد السنين الرواحل، ومفني الأيام في الشهور، ثم في الأعوام، والخواطر، يا خالق الزمان والدهر والأزل، من يقدر على دفع الأجل؟ لكل أمر مقدار، ولكل مبتدأ آخر"[1].

ولنقارن المقبوس السابق بالنص الآتي المنتزع من مقدمة المقريزي: "وكانت مصر هي مسقط رأسي، وملعب أترابي، ومجمع ناسي، ومتعتي وعشيرتي وحاميتي، وموطن خاصتي وعامتي، وجؤجؤي الذي ربي جناحي في وكره، وعش مأربي، فلا تهوى الأنفس غير ذكره[2].

ويتشرب النص اللاحق النص السابق من خلال الإفادة من بعض التراكيب والجمل، كعبارة: "أعلم أنه" التي ورد ذكرها كثيراً في خطط المقريزي وخطط الغيطاني: "أعلم أن الله خير حافظ"[3] "أعلم أن للخطط أربعة حدود"[4] "أعلم أن إدارة أمن الخطط"[5].

---

(1) خطط الغيطاني، ص245.

(2) المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، ص3.

(3) خطط الغيطاني، ص28.

(4) المصدر نفسه، ص28.

(5) المصدر نفسه، ص32 و 52 و94.

ويـــتجلى تشـــرب الـــنص الســـابق علـــى صعيد تكرار بعض العبارات، فالمقريـــزي في حديثه عن عجائب مدينة الاسكندرية، يستخدم التركيب التالي: "ومـــن عجائبها"[1] وبالمقابل يقوم الغيطاني في روايته بتكرار بعض العبارات، مثل عبارة "وفيه" في حديثه عن السور السادس[2].

ويـــبدو توظـــيف الرواية لأسلوب النص التراثي من خلال التضمين، الذي نجـــده في قوله: "الطف يا محيي العظام"[3]، فهذا القول يتناص مع قوله تعالى: "يحيي العظام وهي رميم"[4].

5- توظيف أدب الرحلة Travel literature:

- **تعـــريف الـــرحلة:** الـــرحلة هي انتقال الإنسان من مكان إلى آخر، وقد تضيق المسافة فتسمى الرحلة داخلية، وقد تتسع، فتسمى خارجية[5]. أما الرحلة، مـــن حيث هي مؤلف نثري، فهي "وصف السفر من موضع إلى آخر، وما تقع علـــيه أبصـــار المسافر من مشاهدات، وما يستطرفه من أخبار"[6]. وهي شكل نثري يتسع لموضوعات كثيرة، سياسية وعلمية ودينية...

- **الـــرحلة في التراث العربي:** انتشرت الرحلة في التراث العربي انتشاراً واســـعاً، بفضل ما هيأه المجتمع من ميسّرات كان لها أثر كبير في قيام الرحالة بـــرحلات كثـــيرة، شكلت ما يعرف باسم أدب الرحلة[7]. وبالإضافة إلى وجود عوامل خارجية ساعدت في انتشار أدب الرحلة في التراث العربي، ثمة عوامل أخـــرى تـــرجع إلـــى قدرة الرحلة، من حيث كونها شكلاً نثرياً، على استيعاب الموضوعات المتعددة، والمختلفة.

- **أنـــواع الـــرحلة:** إذا نظـــرنا إلى الرحلة على أنها انتقال من مكان إلى آخر، فإننا نستطيع أن نقسمها إلى نوعين:

---

(1) المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، ص56-57.
(2) خطط الغيطاني، ص193-208.
(3) المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، ص246.
(4) سورة ياسين، 78.
(5) ينظر أدب الرحلة، ط1، د.حسين نصار –الشركة المصرية العامة، مصر 1991، ص113.
(6) المرجع نفسه، ص132.
(7) المرجع نفسه، ص4، وما بعدها.

- رحلة واقعية: وهي التي تحدث ضمن مكان وزمان معينين، وينتقل فيها الرحالة من مكان جغرافي محدد إلى مكان جغرافي آخر.

- رحلة خيالية: وهي التي ينتقل فيها الرحالة إلى أمكنة متخيلة، كالرحالة إلى العالم الآخر في "الكوميديا الإلهية" لدانتي، و"رسالة الغفران" لأبي العلاء المعري.

- **العلاقة بين الرحلة والرواية**: تلتقي الرواية والرحلة في أمور، وتفترقان في أمور، فكلتاهما تعتمدان النثر، وتعرضان لحياة الناس، وتصوران المجتمع والواقع، كما أنهما تشتركان في أهمية الوصف في كل منهما، فإذا كان الوصف جوهر الرحلة، والأساس الذي ينهض عليه بناؤها، فإن كل حكي - بحسب جيرار جينيت- يتضمن سرداً Narration، ووصفاً Description[1].

يرى الدكتور حسين نصار أن الرواية جنس أدبي له قوانينه التي تميزه عن الرحلة، كالحبكة، والشخصيات المتطورة والمتنامية بتنامي الأحداث، ويرى أيضاً أن الرحلة الواقعية أبعد ما تكون عن الرواية، بمفهومها الحديث، في حين أن الرحلة الخيالية تقترب كثيراً من فن الرواية[2]، لذا يجب إخراجها من أدب الرحلات، وإدخالها في فن القصة[3].

إذا كنا نوافق الدكتور نصار على أن الرحلة الواقعية بعيدة عن فن الرواية، لافتقارها إلى ما يميز الرواية من غيرها من الفنون الأخرى، فإننا لا نوافقه على أن الرحلة الخيالية ترقى إلى مستوى الرواية، وذلك لأن التخييل Imagination وحده ليس كل ما يميز الرواية، ولو كان كذلك لجاز لنا أن نعد الحكاية رواية.

إن توافر التراث على الرحلة التي تشترك والرواية في بعض الخصائص شكل حافزاً للروائيين، وهم يسعون إلى تأصيل الرواية العربية، إلى توظيف هذا النوع النثري، ومحاورته، والبناء عليه. يذكرنا عنوان رواية "رحلة ابن فطوطة"[4] برحلة ابن بطوطة[5]. ولعل السبب الذي يكمن وراء اختيار نجيب

---

(1) بنية النص السردي، د.حميد لحمداني، ص78.

(2) أدب الرحلة، ص132.

(3) المرجع نفسه، ص49.

(4) رحلة ابن فطوطة، ط1، نجيب محفوظ -مكتبة مصر، القاهرة، 1983.

(5) تحفة النظائر في غرائب الأمصار "رحلة ابن بطوطة"، ابن بطوطة -دار صادر، بيروت 1992.

محفوظ لرحلة ابن بطوطة، ليقيم علاقة تناصية معها، ويبني عليها نصاً جديداً، هــو الشــهرة الواســعة التي حظيت بها رحلة ابن بطوطة في القديم والحديث، ويحمل التشابه بين ابن بطوطة وابن فطوطة دلالتين، هما:

1- أن نجيب محفوظ قرأ رحلة ابن بطوطة.

2- أن نجيــب محفــوظ تعمــد كتابة رحلته في ضوء رحلة ابن بطوطة.
وتشير الدلالتان السابقتان إلى أن محاكاة النص اللاحق للنص السابق تتميز بأنها محاكاة واعية، أي أن الكاتب يختار نصاً بعينه ليقيم عليه النص الجديد.

1- نقــاط التوافق بين رحلة ابن بطوطة ورحلة ابن فطوطة: تتخذ العلاقة بيــن رواية "رحلة ابن فطوطة" و "رحلة ابن بطوطة" أشكالاً متعددة، وتتم على مستويات متعددة:

أ- علــى مستوى العنوان: اختار نجيب محفوظ لروايته عنواناً يتناص مع مؤلف بعينه، هو رحلة ابن بطوطة، وإذا انطلقنا من أن نجيب محفوظ لا يكتب "رحلــة" وإنما يكتب نوعاً جديداً هو الرواية، خلصنا إلى أنه يكتب رواية على شكل رحلة. فكيف تسبر شكل الرحلة إلى الرواية؟

ب- علــى مســتوى شــكل الــرحلة: تقتضي الرحلة وجود رحالة، يقوم بالانتقال من مكان إلى آخر، ويصف أثناء ذلك مشاهداته، فالرحالة ابن بطوطة زار فــي رحلته بلداناً متعددة، وشملت جولاته "بلدان المغرب العربي، ومصر، وبــلاد الشــام "ســوريا الكــبرى"، وشبه جزيرة العرب، والعراق، وجزءاً من الســاحل الشرقي لأفريقيا، وإيران، وتركيا، وحوض الفولغا الأدنى، وتركستان، وأفغانســتان، والهند، وجزر الملديف، وساحل كروманديل وسيلان وجزر الهند الشرقية، وجنوبي الصين، كما شملت أيضاً الأندلس، وأقطار غربي أفريقيا"[1]. ووصــف ابن بطوطة ما رأته عيناه أثناء تنقله من مكان إلى آخر، فوصف من دمشق -على سبيل المثال- الجامع الأموي، وذكر الأئمة والمعلمين والمدرسين فيه، ثم ذكر قضاة دمشق، وحكايات عن بعض الشيوخ والقضاة والفقهاء، وذكر جــبل قاســيون...[2] وركز ابن بطوطة اهتمامه على وصف الحياة الاجتماعية

(1) ابن بطوطة ورحلته، د.شاكر خصباك -دار الآداب، بيروت بلا تاريخ، ص39.
(2) رحلة ابن بطوطة، ص 88، وما بعدها.

والدينية للبلدان التي زارها، فتحدث عن عادات الناس وتقاليدهم، وعباداتهم، ومقدساتهم.

لقد حذا نجيب محفوظ ابن بطوطة في رحلته؛ فبطل الرواية "قنديل بن محمد العنابي" الشهير بابن فطومة، نسبة إلى أمه، يقوم برحلة يزور خلالها بلداناً كثيراً، هي بلاد المشرق، وبلاد الحيرة، وبلاد الحلبة، وبلاد الأمان، وبلاد الغروب، ويصف أثناء ذلك مشاهداته.

وقد اهتم قنديل –كما فعل ابن بطوطة– بوصف الحياة الدينية والاجتماعية والسياسية للبلدان التي زارها في رحلته. يتحدث ابن فطومة –على سبيل المثال– عن بلاد المشرق موضحاً أنها بلاد وثنية، يعبد أهلها القمر، وفيها النساء والرجال "عرايا تماماً كما ولدتهم أمهاتهم، والعري عادة مألوفة لا تلفت نظراً، ولا تثير اهتماماً، والأجساد نحاسية اللون، نحيلة لا من رشاقة، ولكن من قلة الغذاء"[1]. ثم يتحدث عن عادات الزواج، حيث يقدم الأب ابنته للشاب الذي يعجب بها، فيقضيان فترة تطول أو تقصر، ثم يفترقان، فتستحوذ الفتاة على الطفل الذي ينسب إليها. ثم يتحدث عن النظام السياسي قائلاً: "ودار المشرق عبارة عن عاصمة وأربع مدن لكل مدينة سيد، هو مالكها، يملك المراعي والماشية والرعاة، الناس عبيده، يخضعون لمشيئته نظير الكفاف من الرزق والأمن"[2].

ويصف ابن فطومة في رحلته ما شاهده في بلاد المشرق، في ليلة عبادة القمر: "وما إن غابت الشمس في ناحية حتى تهادى البدر صاعداً من الناحية المقابلة عظيماً جليلاً عذباً واعداً، فهلل الناس حتى ذعرت الطيور في الجو. مضى يصعد مرسلاً ضوءه الذهبي على الأجساد العارية الباسطة أذرعها كأنما لتقبض على الضوء السابح. ومر وقت غير قصير في صمت خاشع حتى استقر القمر في كبد السماء، عند ذلك ند صوت منذر طويل عن بوق في مكان ما فانشق طريق في شمال الدائرة موسعاً لقادم وقور، وازداد الصمت صمتاً، ولبث الرجل فترة جامداً، ثم ترك عصاه تسقط عند قدميه، ورفع رأسه، وذراعيه نحو القمر، فتبعته الآلاف المؤلفة من الأذرع. وصفق بيديه فانطلق بقوة وشمول، فكأن الأرض والسماء، وما بينهما قد شاركت فيه منتشية بسكر الغناء ووجد

---

(1) رحلة ابن فطومة، ص27.

(2) المصدر نفسه، ص31.

العاشــقين. وانســربت إلــى أعماقــي نغمة مفعمة بالحرارة، مميزة الوحشية والخشــونة، مجللــة بــدوي وأصداء، فجاش صدري بانفعالات ترتعش باللذة والرهبة، وتصاعدت لذروة الانفجار، ثم أخذت في الهبوط الوئيد، خطوة في أثر خطــوة، حــتى استنامت للهدوء وغاصت في الصمت. وأنزل الكاهن ذراعيه ونظــر فيما أمامه فتبعته الأذرع، إليه الأعين. والتقط بوقار عصاه فقبض عليها بيسراه، وأنشأ يقول: – هاهو الإله يتجلى بجماله وجلاله، يحضر في ميعاده، لا يتخلى عن عباده، فنعم الإله وهنيئاً للعباد. ندت عن البحر المحيط همهمة شكر، فواصــل الكاهــن حديثه: – إنه يقول لنا في دورته أن الحياة لا تعرف الدوام، وأنهــا نحو المحاق تسير، ولكنها طيبة للطيب، وبسمة للباسم، فلا تبددوا ثروتها فــي الحماقة. انطلقت من الحناجر زغاريد كالشهب، وصفقت الأيدي على إيقاع راقــص. واستمر الكاهن يقول: حذار من الخصام، حذار من الشر، الحقد يفري الكــبد، الــنهم يــتخم البطــن ويجلب الداء. الطمع هو وبال، امرحوا، والعبوا، وانتصروا على الوساوس بالرضى"[1].

ج– على مستوى عالم الرحلة:

– الاستعداد للرحلة: لابد للرحالة –قبل الانطلاق– من الاستعداد للرحلة، وهــذا مــا فعله ابن فطومة الذي ملأ "حقيبة بالدنانير، وثانية بالملابس، وثالثة باللوازم، ومنها الدفاتر والأقلام والكتب"[2].

– وسائل السفر: استعان ابن فطومة، على الرغم من أنه يصف الحياة في العصــر الحديــث، بالجمال، وهي وسيلة سفر قديمة، استخدمها الرحالة العرب للانــتقال مــن مكــان إلى آخر، ولعل السبب في ذلك يرجع إلى الطريقة التي اعــتمدها نجيــب محفوظ في تعامله مع النص التراثي، وهي التواصل معه من جهــة، عبر استحضار عالمه، والقطيعة معه، عبر جعل النص الجديد يعبر عن الراهن من جهة أخرى.

– استصحاب الدليل: درج الرحالة القدامى على استصحاب دليل، يرشدهم فــي ترحالهم، وتنقلهم من مكان إلى آخر. وقد جعل نجيب محفوظ بطل روايته ابن فطومة يستعين –أثناء تنقله– بدليل سياحي، من أهالي البلد الذي يحل فيه.

---

(1) رحلة ابن فطومة، ص34 و35.
(2) المصدر نفسه، ص20.

- علي مستوى اللغة: استخدم ابن بطوطة في رحلته لغة بسيطة، تميل إلى لغة المحادثة العادية".[1] ولكن نجيب محفوظ لم يستخدم لغة رحلة ابن بطوطة، بل عمد إلى استخدام لغة تضرب بجذورها عميقاً في التراث.

- الألفـــاظ: استخدم نجيب محفوظ في روايته ألفاظاً، هي تسميات لأشياء تنتمي إلى العالم القديم، كالهودج، والمكوس، والوالي، والمشاعل، والسرادق..

- التراكيــب: استخدم نجيب محفوظ تراكيب لغوية فصيحة: "أنظر وأسمع وأنـــا من الدهشة في غاية"[2]، "دار الجبل ليست بغايتي الأخيرة"[3]، "ولو بعث عليه الصلاة والسلام أما كان ينكر إسلامكم كله"[4].

- اللغـــة التصويرية: استخدم نجيب محفوظ اللغة التصويرية في روايته، لأنهـــا تتناســـب وفن الوصف، فأكثر من التشبيهات، والاستعارات، وتشخيص الجمـــاد: "امـــتد الظـــلام حولـــنا يتـــنفس نسائم الربيع وفوقنا ترامقت النجوم الساهرة"[5].

2- نقـــاط الاخـــتلاف بين رواية "رحلة ابن فطومة" ورحلة ابن بطوطة: نستطيع، بالمقارنة بين رواية "رحلة ابن فطومة"، ورحلة ابن بطوطة، بوصفها نصاً متعلقاً به، أن نرصد نقاط الاختلاف بين النصين على أكثر من مستوى.

أ- علـــى مســـتوى الهدف: إذا كان هدف ابن بطوطة من رحلته هو أداء مناســـك الحـــج[6]، فإن الدافع إلى قيام ابن فطومة برحلته هو تحصيل المعارف والعلوم، لإنقاذ الوطن من الأمراض التي لحقت به. يقول للشيخ حمادة السبكي: "من أجل ذلك قمت برحلتي يا شيخ حمادة، أردت أن أرى وطني من بعيد، وأن أراه علـــى ضوء بقية الديار، لعلي أستطيع أن أقول له كلمة نافعة"[7]. ولما كان وطن ابن فطومة متخلفاً، وأهله جاهلين، فإن الرحالة ابن فطومة- وهو يسعى لتخلـــيص وطـــنه ممـــا هـــو فيه، بتقديم المعرفة له -إنما يسعى إلى الخلاص

(1) أدب الرحلة عند العرب ط2، د. حسني محمود حسين- دار الأندلس 1983 ص 48.
(2) رحلة ابن فطومة ص 99.
(3) المصدر نفسه ص 100.
(4) المصدر نفسه ص 91.
(5) المصدر نفسه ص 21.
(6) رحلة ابن بطوطة ص 14.
(7) رحلة ابن فطومة ص91.

الجماعي، وهو، بذلك، يقف على النقيض من ابن بطوطة الذي سعى في رحلته إلى الخلاص الفردي؛ الحج إلى بيت الله.

ب- علـــى مستوى ترتيب مادة الرحلة: لم يعتمد ابن بطوطة، وهو يسجل مـــا شـــاهده في رحلته، منهجاً واضحاً، فأكثر من العناوين دون ترتيب[1]، أما نجيـــب محفـــوظ فقـــد تجاوز ذلك، وهو يكتب رواية على شكل رحلة، فجاءت رحلـــة ابـــن فطومة مؤلفة من بداية يمثلها "الوطن"، ونهاية تمثلها "دار الجبل"، وخمـــس بلاد بينهما، هي: بلاد المشرق، بلاد الحيرة، بلاد الحلبة، بلاد الأمان، بلاد الغروب.

وقد رتب نجيب محفوظ البلدان التي زارها بطل الرواية ابن فطومة ترتيباً يستند إلى تعدد الأنظمة السياسية والاجتماعية والدينية، ويراعي مستوى التطور والـــتقدم، فالوطـــن، وهو مسقط رأس الرحالة يمثل دار الإسلام التي تشيع فيها مظاهر التخلف، والانحطاط، والظلم، والاستبداد، ودار المشرق وثنية، وبدائية، كـــبلدان القارة الإفريقية، ودار الحلبة تمثل البلدان الرأسمالية، ودار الأمان تمثل الـــبلدان الاشـــتراكية، أمـــا دار الغروب فهي "المطهر" الذي لا بد من عبوره للوصـــول إلى دار الجبل التي تمثل حلم الإنسان في تجاوز النقص الذي يعتور الـــبلاد الأخـــرى؛ الواقع والحياة، والوصول إلى "الهدف النهائي، وهو السعادة المطلقة أو الكمال"[2].

ج- على مستوى الفكرة: تغيب الفكرة عن رحلة ابن بطوطة، فهي مجرد معلومـــات متـــناثرة، جمعها ابن بطوطة من مشاهداته، ومما سمع، أما رواية "رحلـــة ابن فطومة" فمبنية على فكرة رئيسة، هي بحث الإنسان عن الخلاص، وتحقيق السعادة المطلقة في ظل حياة محدودة، لا تسمح للقيم بأن تتحقق فيها[3]. إن تمحـــور السرد حول فكرة رئيسة ساهم في تماسك الشكل الروائي، ووحدته، وترابط أجزائه.

د- على مستوى المكان:

- طبـــيعة المكان: وصف ابن بطوطة في رحلته ما رأته عيناه، لذا، فإن

---

(1) أدب الرحلة عند العرب ص 48.

(2) تحولات السرد، دراسات في الرواية العربية، د. إبراهيم السعافين ص 132.

(3) المرجع نفسه ص 133.

الأمكنة التي صورها هي أمكنة واقعية، في حين أن رحلة ابن فطومة هي رحلة خيالـية، والأمكـنة فـيها هي أمكنة متخيلة، وهذا ما يتناسب وفن الرواية التي تصـور أمكنة واقعية تصويراً خيالياً. وهكذا، فإن الفرق بين المكان في الرحلة والمكـان في الرواية يتبدى من حيث إن الأول واقعي، والثاني متخيل، حتى لو كان واقعياً.

إن الأمكـنة التي مر بها الرحالة ابن فطومة هي أمكنة متخيلة، تستقي من الأمكنة الواقعيةُ صفاتها وخصائصها العامة، وتصبح رموزاً لها، فدار الأمان – علـى سبيل المثال– مكان متخيل، لا وجود له إلا داخل النص الروائي، على الرغم من أنها تشير إلى البلدان الاشتراكية.

وقـد حاول نجيب محفوظ إيهام القارئ بأن الأمكنة في الرواية هي أمكنة واقعـية، فأطلق عليها تسميات، مثل: هضبة، النسر، صحراء الغزلان، الشامة، واحة الزمام، عين الزرقاء... الخ.

– **وصـف المكان:** يقرر الدكتور عبد الملك مرتاض، بالاستناد إلى أبحاث الـناقد الفرنسـي جيرار جينيت، أن الوصف يلزم السرد أكثر من لزوم السرد للوصـف، أي أننا نستطيع أن نصف دون أن نسرد، ولكننا لا نستطيع أن نسرد دون أن نصف، ويعلل ذلك بأن الأشياء يمكن أن توجد دون حركة، في حين أن الحركة لا يمكن أن تتحقق بعزلة عن وجود الأشياء[1].

إذا طبقـنا القاعدة النقدية السابقة على نص رحلة ابن بطوطة، وعلى نص رحلـة ابـن فطومـة، فسـنجد أن النص الأول يغلب عليه الوصف الخالص، المعـزول عـن السـرد، أما النص الثاني، فيغلب عليه الوصف المسرود، أي الوصف الذي يأتي في سياق السرد. وإذا علمنا أن الوصف هو جوهر الرحلة، لأنهـا تـنهض علـى المشاهدة البصرية، فإننا نخلص إلى أن نجيب محفوظ لم يكتـب رحلـة، وإنمـا كتـب رواية على شكل رحلة، وأخضع تقنيات الرحلة لفـن الـرواية، بوصـفها جنسـاً أدبـياً، يتميز بمرونة الشكل، والانفتاح على الأنواع الأخرى.

لا تخلـو روايـة "رحلة ابن فطومة" من مشاهد الوصف الخالص، ولكنها قلـيلة جـداً، كقول ابن فطومة عن دار الحيرة: "إنها مدينة كإحدى مدن بلادي.

---

[1] ينظر في نظرية الرواية، د. عبد الملك مرتاض ص 291.

فيها ميادين وحدائق، وشوارع وحواري، وعمائر وبيوت ومدارس ومستشفيات عامرة بالخلق، وفي كل موقع شرطي، وملاهي الرقص والغناء متوافرة، وسوقها كبيرة مترامية، متعددة الحوانيت، وبها سلع من الحيرة، ومن جميع البلدان"[1].

يؤدي الوصف الخالص إلى تعطيل السرد، وإبطائه[2]، وهذا ما نجده في رحلة ابن بطوطة التي تكاد تخلو من السرد، ولولا حكايات بعض الصالحين والأولياء التي سجلها ابن بطوطة في رحلته لتعطل السرد نهائياً، وتحولت الرحلة إلى مجموعة من اللوحات الوصفية، والمشاهدات البصرية.

ولنقارن بين نصين يشتركان في موضوع واحد، هو وصف العادات والتقاليد، ولكن أحدهما ينتمي إلى فن الرحلة، وثانيهما ينتمي إلى فن الرواية. يقول ابن بطوطة في وصف عادات "سندايور": "ونساؤها لا يغطين رؤوسهن، ولا سلطانتهن تغطي رأسها، ويمشّطن شعورهن، ويجمعنها إلى جهة واحدة، ولا يلبس أكثرهن إلا فوطة واحدة تسترها من السرّة إلى أسفل، وسائر أجسادهن مكشوفة، وكذلك يمشين في الأسواق وغيرها"[3].

ويقول ابن فطومة: "ودار الزمان فجاءت ليلة البدر وهرع العباد إلى ساحة العبادة. ذهبنا إلى الساحة زوجين حتى انحشرنا في الزحام. هناك قالت لي بجدية: – هذه ليلة الإله ينفصل فيها القرين عن قرينه. وفرت من بين يدي فذابت في الجموع. لبثت وحيداً مضطرباً غاضباً مسلوب الإرادة والسرور. وتتابعت الطقوس وأنا أتساءل عما تفعله مع آخر غريب. ولما جاءت ساعة العناق تعرَّضت لي امرأة في الأربعين على شيء من الجمال وفتحت لي ذراعيها، رأيت فيما يقع لي ما يقع مع عروسة في مكان ما"[4].

من الواضح أن ابن بطوطة يصف عادات نساء جزيرة سندايور وصفا خالصاً، جامداً، في حين أن نجيب محفوظ يسرد إحدى عادات دار المشرق، وهي الإباحية في ليلة البدر. ومما يدل على ذلك أن النص الأول يخلو من الحركة، على الرغم من وجود أفعال مضارعة: لا يغطين، تغطي، يمشطن،

---

(1) رحلة ابن فطومة ص 61.
(2) ينظر بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، د. حميد لحمداني ص 79.
(3) رحلة ابن بطوطة ص 577.
(4) رحلة ابن فطومة ص 51.

يجمعــنها.. يمشين. ولكنهما أفعال معزولة عن الحركة. أما النص الثاني فيعج بالحركة والتدفق، لوجود مجموعة من الأفعال التي ولدت الحركة.

- ملاحظات ونتائج:

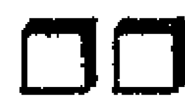
1- ظهــر فــن الخبر في الرواية العربية المعاصرة من خلال خصائصه المميزة، كظاهــرة الإســناد، وتعــدد الروايات، والحكاية، والإيجاز والتكثيف والتلميح، والأسلوب، وبدت الرواية العربية المعاصرة شبيهة بإســلوب الكــتابة في القرن الرابع الهجري، من حيث الاشتمال على أنــواع مــتعددة: شعر، نادرة، حديث، مجالس السمر...، وذلك بهدف تحطيم الشكل التقليدي للرواية العربية، وتحديثها انطلاقاً من التراث.

2- وظفت بعض الروايات البنية السردية للمقامة وأسلوبها، فظهر السجع والبديع والاستشهاد بالشعر، والألفاظ الغريبة.

3- أفــاد بعض الروائيين من شخصية بطل المقامة، فصور شخصية بطل الرواية في ضوئها، وكان دافعهم إلى ذلك تشابه الظروف التي أنتجت بطل المقامة مع ظروف الحاضر المعيش.

4- وظف بعض الروائيين كتب الجغرافيا على مستوى البنية الفنية، وعلى مستوى التناص وعلى مستوى الأسلوب.

5- وظــف بعــض الروائيين البنية العامة لكتب الرحلات، ولاحظنا ميل بعــض الروائيــن إلــى توظيف بعض خصائص كتب الرحلات في التراث العربي، ورفض بعضها الآخر.



الفصل السادس

توظيف تراث البيئة المحلية

1-الدوافع إلى توظيف تراث البيئة المحلية

2-تراث البيئة المحلية في روايات إبراهيم الكوني

3-توظيف تراث البيئة المحلية في رواية "الجازية والدراويش"

4-توظيف المكان التراثي

-خاتمة ونتائج عامة

-تعريف ببعض الروائيين

-قائمة المصطلحات

الدوافع إلى توظيف تراث البيئة المحلية:

يستطيع الباحث أن يكتشف أن تأصيل الرواية العربية اتخذ مسارين: أولهما سعى إلى توظيف تراث البيئة المحلية، وثانيهما توجه إلى توظيف التراث السردي، والجدير بالذكر هنا أن توظيف البيئة المحلية سبق زمنياً توظيف التراث السردي، فبكّر الأول في الظهور، وتأخر الثاني إلى السبعينات من القرن العشرين، ولا يعتد هنا برواية محمود المسعدي "حدث أبو هريرة قال" التي كتب مؤلفها بعض أجزائها في عام 1944، لأنها ظاهرة فردية، ومغامرة تجريبية، وغريبة بين النتاج الروائي في الفترة التي ظهرت فيها.

لقد اتجهت الرواية العربية بعد الفترة الرومانسية إلى تصوير الواقع، فظهرت بوادر الرواية الواقعية على أيدي أعلام بارزين من أمثال نجيب محفوظ في روايتيه "القاهرة الجديدة" و "خان الخليلي"، وحنا مينة في روايته "المصابيح الزرق". وقد التصقت هذه الروايات بالمجتمع وقضاياه، وعبرت عن همومه وتاريخ أناسه، وبدا أن الروائيين بدؤوا يتخصصون بتصوير البيئة التي يعيشون فيها، فعرف نجيب محفوظ بتصويره للحارة المصرية، ووجد حنا مينة في البيئة البحرية مادة خصبة، أقام عليها معمار أكثر من رواية، كرواية "الشراع والعاصفة"، و "حكاية بحار" وغيرهما. ولم يقتصر توظيف البيئة المحلية على نجيب محفوظ وحنا مينة، بل امتد حتى شكل ظاهرة ملفتة للانتباه في تاريخ تطور الرواية العربية، فظهر روائيون كثر التصقوا ببيئاتهم المحلية، واستخدموا محتوياتها، ونذكر هنا -على سبيل المثال لا الحصر- الطيب صالح في روايته "عرس الزين"[1] التي تحمل خصوصية البيئة المحلية السودانية، فكل سطر فيها يفوح برائحة القرية السودانية، بعاداتها وتقاليدها، ومعتقداتها، وقد نقلنا الروائي من لوحة إلى لوحة أخرى، فثمة لوحة العرس، وثمة لوحة الولي.. إن رواية عرس الزين -كما يرى أحد النقاد- رحلة "داخل

---

(1) عرس الزين ط1، الطيب صالح- دار العودة، بيروت، 1969.

الذات الإفريقية، وهي رحلة معاكسة للرحلة الخارجية في رواية الطيب صالح "موسم الهجرة إلى الشمال"[1]، وكأن الطيب صالح أجاب من خلال روايتيه أو رحلتيه: الخارجية، والداخلية، عن السؤال الذي يتعلق بالموقف من الصدام بين حضارة أصيلة ومحلية، وأخرى عالمية وغريبة[2].

لقد تتابعت الروايات العربية ذات الحمولة المحلية، بعد روايات الطيب صالح، ونذكر هنا رواية هاني الراهب "الوباء" ورواية حنا مينة "بقايا صور"، ورواية حنان الشيخ "مسك الغزال"، ورواية فاضل الربيعي "عشاء المأتم"، ورواية يوسف أحمد المحمود "مفترق المطر". وسنعرض لروايات إبراهيم الكوني، لاهتمامه الشديد بالتراث المحلي لقبائل الصحراء الليبية الكبرى في جميع رواياته، مما شكل ظاهرة لافتة للنظر، ورواية عبد الحميد بن هدوقة "الجازية والدراويش" لأن كاتبها لم يهتم بتسجيل عادات المجتمع الريفي الجزائري، وتقاليده ومعتقداته فحسب، بل رصد أيضاً الصراع بين القديم والجديد. ولكن قبل ذلك لا بد أن نقف على الدوافع والمؤثرات التي كانت وراء توجه الرواية العربية إلى توظيف تراث البيئة المحلية.

أ- الدوافع الخارجية: لا بد -حين نتحدث عن ظاهرة توظيف تراث البيئة المحلية في الرواية العربية- من أن نأخذ بعين الاعتبار تأثير الرواية الأمريكية اللاتينية التي اهتمت بالمكان، فصورت بيئات كانت مجهولة، وغاصت في أعماق التاريخ، حتى وصلت إلى الأساطير والحضارات القديمة، كحضارة "المايا" التي تحدث عنها الروائي ميكيل آنخل أستورياس في روايته "أناس من ذرة"[3]، ولا ينبغي لنا -ونحن نتحدث عن الرواية الأمريكية اللاتينية - أن ننسى الروائي الكولمبي غابرييل غارسيا ماركيز الذي تبدو رواياته، ولا سيما "مئة عام من العزلة" شديدة الارتباط بالبيئة المحلية، بسبب عودتها إلى حكايات الأجداد وأساطير الأسلاف، والإفادة منها في تشييد عوالمها.

ويحلو لبعض النقاد الحديث عن تأثير الرواية الأمريكية اللاتينية، ولا سيما روايات ماركيز في الرواية العربية، وتوجيهها وجهة البيئة المحلية، والعودة

---

(1) موسم الهجرة إلى الشمال، الطيب صالح – دار الهلال، بلا تاريخ.

(2) ينظر زوربا السوداني أو البحث عن الذات الإفريقية، جلال العشري، ضمن الطيب صالح عبقري الرواية العربية ط1- دار العودة، بيروت 1976 ص 178.

(3) نشأة الرواية في أمريكا اللاتينية، غوردون برذرستون، تر: د. سميرة بريك- وزارة الثقافة، دمشق 1984 ص 60 وما بعدها.

إلى التراث الموغل في القدم، ولكننا لا نريد أن نغلو كثيراً في تقدير حجم تأثير الـرواية الأمريكـية اللاتينـية في الرواية العربية، كما لا نريد أيضاً أن يدفعنا التشابه بين الروايتين إلى درجة اعتبار الرواية العربية صدى للرواية الأمريكية اللاتينـية، كما فعل الدكتور الرشيد بو شعير[1] الذي درس أثر غابرييل غارسيا ماركـيز في الرواية العربية من خلال مقارنة بين رواية "مئة عام من العزلة" وروايـة "ألـف عام وعام من الحنين" لرشيد بو جدرة، ورواية "ليالي ألف ليلة" لنجيـب محفـوظ، وروايـة "آخر الملائكة" لفاضل العزاوي، ورواية "السحرة" لإبراهيم الكوني.

ولا نشـك في أن الروائيين السابقين قرؤوا رواية "مئة عام من العزلة"، أو غـيرها مـن الروايات المترجمة، ولكن مجرد القراءة لا يعني التأثير، فنجيب محفـوظ -علـى سبيل المثال- قرأ روايات ماركيز، ولكنه قرأ أيضاً حكايات ألف ليلة وليلة، وإذا كان ماركيز أثر حقيقة في نجيب محفوظ، فتأثيره لا يتعدى الـتحريض على تناول المحلي والغوص في الأساطير والحكايات القديمة، وإذا سلمنا جدلاً أن الروايات التي صدرت بعد ترجمة الرواية الأمريكية اللاتينية إلى اللغـة العربـية، تأثـرت بشـكل من الأشكال، في توجهها إلى البيئة المحلية، بروايات ماركيز أو غيره، فإن هذا الحكم لا ينطبق على الروايات التي صدرت قبل ظهور الرواية الأمريكية اللاتينية، كروايات الطيب صالح التي وظفت البيئة المحلية قبل ترجمة رواية أمريكا اللاتينية.

<u>ب- الدوافـع الذاتـية:</u> ثمـة دوافع كثيرة وراء توظيف البيئة المحلية في الرواية العربية، منها:

1- يمكـن أن يكـون الإخلاص سبباً عاماً يدفع الروائي إلى تناول بيئته المحلية.

2- رغـبة كاتـب السيرة الذاتية في إطلاع الآخرين على البيئة التي ربي فيها.

3- الحنين والشوق إلى البيئة المحلية في حالة كون الروائي مبعداً عنها أو بعيداً.

4- البيئة المحلية خامة حكائية.

---

[1] أثر غابرييل ماركيز في الرواية العربية، د. الرشيد بوشعير، دار الأهالي، دمشق ط 1981.

5- رغبة الكاتب في فضح بيئته الغارقة في التخلف[1].

6- يبقى الدافع الأهم إلى توظيف البيئة المحلية هو طرح الهوية الخاصة في سبيل قطع الصلة بالرواية العربية، والتأسيس لرواية ذات صبغة عربية شكلاً ومحتوى[2].

2- تراث البيئة المحلية في روايات إبراهيم الكوني:

تحتل الصحراء حيزاً كبيراً في الرواية العربية[3]، والدافع إلى ذلك هو توجه الرواية العربية في العقدين الأخيرين إلى الاهتمام بالمحلية، بوصفها تحقق لها التخلص من هيمنة الرواية الغربية من جهة، وتؤسس لرواية عربية، تساهم -إلى جانب الأنشطة الثقافية الأخرى- في معالجة الواقع، ورصد المتغيرات والمستجدات فيه. ومن الروائيين الذين تخصصوا بتصوير الصحراء الروائي الليبي إبراهيم الكوني الذي بدا من خلال رواياته، بوصفه ابناً للصحراء، عالماً واسع الإطلاع على بيئة يكتنفها الغموض، وما تزال مجهولة لعدد كبير من الناس.

لقد رصد الكوني في رواياته وقصصه المعالم الجغرافية، والحياة الاجتماعية، والروحية في الصحراء الليبية الكبرى، وتتميز رواياته عن غيرها من الروايات التي تناولت الصحراء باهتمامها بالعودة إلى الماضي السحيق للصحراء، والكشف عن أساطيرها ورموزها، ورمالها التي سطّر عليها الأسلاف تعاويذهم، ورقاهم، وتمائمهم السحرية. لقد استمد الكوني مكونات عوالمه الروائية من البيئة المحلية، وهذه المكونات هي: الصوفية، وعادات القبائل وتقاليدهم، وأساطيرهم، ومعتقداتهم الدينية.

أ- الصوفية: تشكل الصوفية أحد أهم مكونات العالم الروائي لدى إبراهيم الكوني، وهي مظهر واقعي يشيع انتشاره في الصحراء، بوصفها المكان المناسب لظهور الصوفية، فهي بامتدادها وبدائية الحياة فيها، وبعدها عن الحياة الصاخبة، ومراكز التجمعات البشرية، تشكل مكاناً خصباً لنمو هذا النمط من النشاط الروحي الذي تمارسه مجموعة من الناس، تقطع صلتها بملذات الحياة

---

(1) قضايا السرد في الرواية العربية المعاصرة، د. صلاح صالح رسالة دكتوراه ص 34، 35.

(2) المرجع نفسه ص 56.

(3) للاطلاع على الروايات التي تناولت الصحراء ترجى العودة إلى الرواية العربية والصحراء، د. صلاح صالح-وزارة الثقافة، دمشق 1996.

الدنيا، وتعود إلى البدائية، من أجل الوصول إلى الاتحاد بالمطلق.

يشير الراوي في رواية "التبر" إلى مشهد مألوف في الصحراء، وهو حفلات السمر الليلية التي يقيمها "الدراويش من أتباع الطرائق الصوفية الذين يطوفون على النجوع، ويهيمون في البرية، ويضربون الدفوف، ويجذبون طوال الليل"[1].

ثمة طريقتان لتوظيف الصوفية في روايات إبراهيم الكوني، أولاهما: التوظيف الخارجي، وهو ذو صبغة تعليمية، ويقوم الكاتب في هذه الطريقة بتوظيف تراث البيئة المحلية لإعلام القارئ، وإطلاعه على ما يفترض أنه مجهول بالنسبة إليه، ويتخذ الكاتب في التوظيف الخارجي للصوفية دور المؤرخ، فيسرد دون تدخل أو تغيير.

لقد أوكل إبراهيم الكوني في رواية "التبر" إلى الراوي المحايد مهمة تقديم معلومات للقارئ عن الصوفية المنتشرة في الصحراء الليبية الكبرى، وقام الكاتب بشرح ما يتعلق بالطرائق الصوفية، كالطريقة القادرية، والطريقة التيجانية في هامش الصفحات، وألمح إلى الصراع الذي دار بين أتباع الطريقتين، بسبب اتهام الطريقة القادرية لأتباع الطريقة التيجانية بالبدع، لإقدامهم، وهم في قمة الوجد، على طعن صدورهم بالسكاكين، والأدوات الحادة[2].

واستغل الكاتب، في رواية "نزيف الحجر" لقاء "جون باركر"، وهو ضابط إيطالي يهتم بفلسفات الشرق، بأحد شيوخ الطريقة القادرية، ليوضح للقارئ الفرق بين المسيحية والإسلام في مسألة "الحلول"، فقد حصرت المسيحية الله في إنسان واحد، حين ادّعت أن الله حل في المسيح، في حين ترى القادرية أن الله موجود في كل الناس وفي كل الموجودات[3].

أما الطريقة الثانية التي اتبعها الكاتب لتوظيف الصوفية في رواياته، فهي التوظيف العضوي، حيث يذوب النص الموظف في الرواية، ويشكل خلفية لأحداثها، ورؤاها وأفكارها، ومواقف شخوصها. وقد استخدم الكاتب هذا الشكل من توظيف التراث في روايته "نزيف الحجر" التي بناها على مفهوم الخطيئة

---

(1) التبر ص 21.

(2) المصدر نفسه ص 55.

(3) نزيف الحجر ص 128.

مــن وجهة نظر الصوفية التي ترى أن الإنسان يأثم إذا تعلق قلبه بعلائق الحياة الدنــيا: المرأة، الأب، القبيلة، المال. لقد شكلت هذه الرؤية الفكرية التي ترتكز إلــى الصوفية نسيج العمل الروائي كله. إن "أوخيد" بطل الرواية، ومهره الأبلق ارتكبا الخطيئة لأنهما اقتربا من الأنثى، وتعلقا بالمادي /الزائل، وتركا المثالي/ الخــالد، فعوقــب الأبلق بالجرب، ولحقت بأوخيد لعنة الأب، وطرد من القبيلة، وحنث بوعده للآلهة، بسبب تعلقه بالمرأة، وتأثير جاذبيتها فيه، ثم جره تعلقه بها إلى طلب المال الذي أدى إلى فقدانه الأبلق والزوجة.

وتــبدت الأســس الفكرية التي تقوم عليها الصوفية من خلال أقوال "الشيخ موســى" الــذي صدر في أقواله عن المعتقدات الصوفية الموروثة، كالنظر إلى الجسد على أنه سجن الروح: "البدن كله خطيئة. يلزم نزع السبب من أصله"[1]، واستعذاب الألم الذي يقرب الإنسان من الله الذي -كما يقول الشيخ موسى- "لا يحب إلا المعذبين المبتلين من العباد"[2].

إن رفــض الصــوفية التــي وظفتها الرواية للمادي يفسر موقفها المعادي للمــرأة التــي بدت، من وجهة نظر الصوفية، مصدر غواية للرجل، وسبباً في شقائه وعذابه. وقد استندت الصوفية في موقفها من المرأة إلى رؤية دينية تحمل المــرأة مســؤولية فقــدان الفردوس، يقول الشيخ موسى: "الأنثى أكبر مصيدة للــرجل، سيدنا آدم أغوته امرأته، فلعنه الله وطرده من الجنة، ولولا تلك المرأة الجهنمية لمكثنا هناك ننعم بالنعيم، ونسرح في الفردوس"[3].

إن الصوفية تبدو المرجعية الفكرية التي تستند إليها الرواية في نقدها لتعلق الإنســان بالمادي الذي شوه، من وجهة نظر الرواية، الطبيعة الإنسانية، وسبب للإنســان العــذاب والشقاء. إن ما لقيه "أوخيد" ومهره الأبلق من مرض وشقاء مــرده إلى ما ارتكباه من خطيئة، بإقدامهما على الاتصال بالأنثى. وحين أدرك أوخــيد الخطيئة التي وقع فيها كفّر عنها بخصي الأبلق، ثم استسلم للموت الذي أنــار روحه المظلمة: "انشطرت الظلمة بالقبس المفاجئ، ضرب بيت الظلمات زلزال. انهار الجدار الفظيع بضربة سيف النور، فتبدى الكائن الخفي"[4].

لقــد طرحت الرواية الصوفية، بأيديولوجيتها الداعية إلى الانعتاق من أسر

---

(1) التبر ص 56.
(2) المصدر نفسه ص 120.
(3) المصدر نفسه ص 22.
(4) التبر ص 160.

المـــادة والفــناء في الذات الإلهية بديلاً لما أصاب الطبيعة الإنسانية من تشويه بســبب ارتباطها بالعرضي والزائل. فها هو ذا أوخيد -وهو يحاول شفاء الأبلق مما أصابه من مرض عضال، بسبب اتصاله بالأنثى- يعلم مهره الرقص الذي سيعوضـــه عـــنها، ويجعله يطير في الهواء، ويعبر السماوات، ويشق الفضاء، ويـــرى الله[1]. لقد أثم أوخيد ومهره لأنهما رهنا قلبيهما لملذات الحياة الدنيا، أما الشيخ موسى فنجا لأنه "لم يتزوج ولم يلد ولم يرب قطعان الأغنام أو الإبل"[2].

ب- العادات والتقاليد والمعتقدات: لا تصور روايات إبراهيم الكوني البيئة الصـــحراوية، بوصـــفها مكانـــاً جغرافـــياً فحسب، بل تعنى بالحياة الاجتماعية والروحية للناس، فتعرض لعاداتهم ومعتقداتهم الموروثة والمقدسة. إن كل شيء فـــي حياة القبيلة مقدس، بدءاً من اللباس، وانتهاء بطقوس الزواج. وقد عرض إبراهـــيم الكونـــي في رواياته لهذه العادات والمعتقدات والتقاليد، بدافع تعريف القـــارئ بما يجهله من حياة القبائل في الصحراء الليبية الكبرى، مركزاً اهتمامه على قبيلة "الطوارق" التي ينتمي إليها بالولادة.

تنقل رواية "التبر" ما يجري في الصحراء من تدريب الإبل على الرقص، حيـــث تجتمع القبيلة في ساحة لتشاهد الاستعراض الذي يقوم به فرسان القبيلة. وتجـــري العـــادة أن ينطلق فارسان من الجهة الغربية أولاً، ثم ينطلق فارسان آخران من الجهة الشرقية[3].

ويعرض إبراهيم الكوني في رواية "الوقائع المفقودة من سيرة المجوس"[4] للوحة العرس التي استمدها من تقاليد قبيلة "الطوارق". ولهذا التقليد جذوره التي تعود إلى الماضي السحيق في القدم، حيث يختلط الدين بالسحر. وشعائر العرس مقدسة لا يجوز الإخلال بها، كاحتجاب العريس عن رؤية خال العروس وأمها، ولـــيلة التسليم "الدخلة"، وضرورة وجود رقيب على الاحتجاب... ويؤمن أفراد القبيلة إيماناً راسخاً بأن الإخلال بهذه الطقوس المقدسة والمتوارثة عن الأسلاف يعرض البيت الزوجي إلى غضب الجن والقوى الخفية[5].

إن الغمـــوض الذي يكتنف عالماً فسيحاً ومجهولاً كعالم الصحراء لا بد أن

---

(1) المصدر نفسه ص 58.

(2) المصدر نفسه ص 157.

(3) المصدر نفسه ص 9، 10.

(4) الوقائع المفقودة من سيرة المجوس ط1، إبراهيم الكوني -دار التنوير، بيروت 1992.

(5) التبر ص 12.

يطلــق العنان لمخيلة الإنسان، فتتراءى له الأشياء على صورتها الحقيقية. ولعل هــذا أن يكون تفسيراً لظهور الحكايات التي تدور حول القوى الخفية التي يقوى الاعــتقاد بهــا فــي المجــتمعات البدائــية. وقد عجت روايات إبراهيم الكوني بالخــارق، ممــا يدل على مدى تغلغل هذه المعتقدات في وعي أبناء الصحراء، فالقوى الخارقة موجودة في كل مكان من الصحراء، ولها قدرات خارقة ليست للبشر. ويجب على الإنسان -كي يأمن إيذاءها- أن يتحصن بالتعاويذ والرقى، والحجب.

إن الإنســان الذي يعيش في مجتمع بدائي يغيب عنه العلم والمعرفة، لا بد أن يفســر ظواهــر الطبــيعة تفســيراً خرافياً، ولا بد أيضاً أن يسند إلى القوى الخارقــة مهمــة القيام بأفعال كثيرة. وقد ألمحت رواية "التبر" إلى ما رسخ في المخــيلة الشعبية لأهل الصحراء من تمتع القوى الخفية بقدرات خارقة، فإذا ما هاجت الإبل -على سبيل المثال- فإن المخيلة الشعرية تفسر ذلك بأن الجن قد ركبها[1].

ويظهر من خلال شعائر الزواج التي عرضت لها رواية "الوقائع المفقودة مــن ســيرة المجــوس" المكانة الكبيرة للخارق في حياة أهل الصحراء، ومدى تغلغــل هــذه المعــتقدات في وعي الإنسان القبلي الذي آمن بأن القوى الخارقة حقيقة لا مراء فيها. لقد اتهم "أكا" بالتواطؤ مع الجن، ومعاشرتهم، فما كان منه إلا أن أكــد التهمة، واعترف بانتمائه إلى "أهل الخفاء"، وكشف لأبناء القبيلة أن انــتماءه إلــى الجن بصلة القرابة ليس أمراً غريباً، فأكثرهم – كما يقول أكا- يعاشــر الجنيات دون أن يعلم[2] وهكذا، قدم إبراهيم الكوني في رواياته الخارق مــن خلال تشكله في وعي الجماعة، ووظفه في سياق التوتر الذي يعيشه أهل الصــحراء بيــن الواقــع والمــثال، وبين الماضي الذي تمثله تعاليم الأسلاف، والحاضــر الذي يعيشه الأتباع، وبين المقدس /المثال، والدنيوي/ الواقع، وبين الجسد/ المادة، وصفاء القلب/ الروح.

لما كانت روايات الكوني تنهض على رؤية تدين عالم الإنسان، لأنه تخلى عن الروح، وتعلق بالجسد، وترك المقدس، واعتدى عليه، فإن الخارق تبدى في الــروايات على صورة مفارقة للصورة التي تبدى عليها الإنسان الذي ملأ قلبه حب الدنيا والزائل والعرضي، وتخلى عن المثال والجوهر والخالد والأزلي.

---

(1) التبر ص 12.

(2) الوقائع المفقودة من سيرة المجوس ص 15.

لقد بدا الجن أفضل من الإنس، فهو لا يؤذي إلا إذا اعتدي عليه، ويحسن لمن أحسن إليه. تقول العجائز -وهن مصدر الحكمة بالنسبة لأبناء الصحراء- إن "الجن ليس كالإنسان، لا خبث ولا حيل. الاختلاف في النبل. الجن أنبل من الإنس في المبارزة. إذا أسأت له أساء إليك. وإذا أحسنت له أحسن إليك. الجن لا يعرف الخيانة. الجن يلتزم بقوانين اللعبة"[1]. إن الصورة الإيجابية التي بدت عليها القوى الخفية في مقابل الصورة السلبية لعالم الإنسان جعلت الكوني يطرح الخارق بديلاً لما هو سائد، وتعويضاً عن الواقع، وعلاقة الإنسان بالإنسان، وهذا ما كشف عنه الكاتب من خلال شخصية (آكا) الذي أوضح لأبناء القبيلة أن الدافع الرئيس وراء إيمانهم بالجن هو هربهم من أذى الإنسان، واستبدالهم عالم الجن بعالم الإنس[2]. لقد وظف الكاتب الخارق -كما وظف الصوفية- لنقد الواقع المعيش الذي تخلى فيه الإنسان عن قيم الخير، وتعلق بقيم الشر. ولعل شخصية "الدرويش" تكون خير شخصية عبّر من خلالها الكاتب عن الرؤية العامة في روايته: "ويلكم أهل الأرض، ويلكم مخلوقات الشر، ويل للإنسان الذي لا يعرف لشراهته الحد، أكلتم لحم الحيوان. أكلتم لحم أخيكم الإنسان، وامتدت أياديكم إلى لحم آلهة السماوات، فما أتعسكم. ما أشقاكم. ما أبشعكم"[3].

<u>ج- توظيف الأساطير:</u> أدى اهتمام إبراهيم الكوني بالمعتقدات الشعبية لأهل الصحراء إلى توظيف الأساطير، بوصفها تحتل مكانة بارزة في الماضي السحيق لمجتمع الصحراء من جهة، ولتأثيرها بعمق في وعي الناس من جهة أخرى. ولعل الدافع إلى توظيف الأساطير في روايات إبراهيم الكوني هو اهتمام الكاتب بتصوير المجتمع الصحراوي بنظامه القبلي الذي يشبه النظام البدائي، بوصفه تربة خصبة لنمو الأساطير.

ويلاحظ الباحث وجود مستويين لتوظيف الأسطورة في روايات إبراهيم الكوني، أولهما رصد الأسطورة من خلال تشكلها من جديد في وعي الجماعة، وذلك من خلال الكشف عن مدى تأثيرها في الحاضر الذي يبدو مشدوداً، وبقوة إلى الماضي السحيق الذي ينظر إليه أهل الصحراء نظرة تقديس.

تشير رواية "التبر" إلى ما للآلهة "تانت"، وهي ربة الحب والخصب

---

(1) التبر ص 34.

(2) الوقائع المفقودة من سيرة المجوس ص 15.

(3) الوقائع المفقودة من سيرة المجوس ص 166.

والتناسل عند قدماء الليبيين من مكانة مرموقة بين أبناء القبائل، فرمزها -وهو مثلث على شكل هرم -مختوم "بالنار على سواعد الرجال وتحت سرة النساء، وعلى مقبض السيف، وفي وشم التمائم، وفي مقدمة السروج والجرابات وزينة اللباس"[1]. إن الآلهة تانت ليست مجرد صنم، بل لها تأثير كبير في حياة أبناء القبيلة الذين يقدمون لها النذور والقرابين، ويتباركون بها، ويتوسلون إليها كي تشفي مرضاهم. أن "أوخيد" بطل رواية "التبر" لم يتردد لحظة واحدة في أخذ مهره الأبلق إلى الإلهة تانت، حيث قضى هناك ليلة كاملة، يتوسل إلى الآلهة أن تشفي مهره مما لحق به من مرض: "يا ولي الصحراء إله الأولين أنذر لك جملاً سميناً، سليم الجسم والعقل. اشف أبلقي من المرض الخبيث، واحمه من جنون آسيار أنت السميع. أنت العليم. ثم عفر جسم (المهري) المتآكل بتراب الضريح، وتوسده ونام حتى توهجت الصحراء ببهاء الفجر"[2].

يتبنى الكوني في مجمل رواياته رؤية تمجد الطبيعة الصحراوية، والحياة البدائية، وتدين بالمقابل الحضارة المعاصرة، وتعري الأساس الذي بنيت عليه، وهو حب المال، وتدمير الطبيعة، وتظهر هذه الرؤية بشكل واضح في روايته "تزيف الحجر" التي أدان من خلالها الحضارة المعاصرة لاعتدائها على الإنسان والحيوان. وقد عبر الكاتب عن فكرته فنياً من خلال توظيفه لقصة قابيل وهابيل، وتوظيفه إياها توظيفاً عضوياً، أدى إلى تماهي النص الديني بأحداث الرواية. والجدير بالذكر هنا أن الكوني لم يوظف قصة قابيل وهابيل كما وردت في التوراة، بل وظف العمق الشعبي للقصة الدينية التي أصبحت في إحدى رواياته على الشكل التالي: رفض القاتل الأول على الأرض "أن يرضع حليب الأم عند الميلاد. خاف الأبوان آدم وحواء على الطفل. يظهر لهما الشيطان في مسرح عابر سبيل لينصحهما بدهن شفتي الطفل الوليد بدم معزة سوداء، أي بدم الحيوان الذي يجسد العداء للأصل البشري. أخذ الأبوان بالنصيحة، فرضع الطفل الثدي، وكبر قوي الجسم، صحيح البنية، ولكنه ترعرع شريراً أيضاً، فانتهى به المطاف لقتل أخيه"[3].

وعرضت رواية "التبر" لمجموعة من الأساطير من خلال حضورها الفاعل في حياة الناس، وتأثيرها في وعي الجماعة، فقد انتقم الرجال من

---

(1) التبر ص 77.

(2) المصدر نفسه ص 30.

(3) من تعليق للباحث ديمتري ميكويسكي حول رواية نزيف الحجر المنشور في آخر الرواية ص 153.

"أوخـيد" كمـا انتقمـت الآلهة "تانس" من ضرتها "وذلك بأن أمرت العبيد بأن يمزقوا الضرة بين جملين يقودهما سائسان مجنونان في طريقتين متعاكستين"[1].

أمـا المستوى الثاني في توظيف الأسطورة فهو التوظيف العضوي، حيث يقـوم الـنص الروائـي علـى الأسطورة، وتتماهى أحداث الأسطورة بأحداث الـرواية. ولا بد من وجود دواع تسوغ استدعاء النص التراثي، وتشكل السبب فـي اسـتدعائه. إن الدواعي التي كانت وراء توظيف أسطورة "قابيل وهابيل" وتوظيفها في رواية "نزيف الحجر" تتحدد في مجملها بالتشابه بين ما يحدث في الحاضـر، ومـا حـدث في الماضي. وقد أدى هذا التشابه إلى تداخل العالمين الأسـطوري والواقعـي، وتوحدهمـا فـي عالم واحد امحت فيه الفواصل بين الأسـطورة والواقع. إن طريقة الرواية في تصوير شخصية "قابيل بن آدم" تقوم علـى الإفـادة من الصفة الرئيسة في شخصية قابيل الأسطورية، وهي ارتكابه جـريمة قتل الأخ، وإضافة أبعاد أخرى لا بد منها لتصوير الشخصية "الواقعية" التـي تميز الرواية عن الأسطورة. فإذا كانت الأسطورة الشعبية قد سكتت عن ذكـر الأب والأم، فـإن الرواية جعلت لقابيل أباً وأماً يموتان بعد ولادته، فتقوم خالـته بتربيته وإرضاعه من دم غزالة، ثم تموت الخالة فيتبناه رب القافلة الذي حلـت بـه المصـائب والنكبات بعد تبنيه للطفل قابيل. وحين رأى رب القافلة "قابـيل" يـأكل اللحم النيئ من الطبق وأسنانه تقطر دماً، ذهب به إلى السحرة والعرافيـن الذين تنبؤوا بأن قابيل سيأكل لحم الإنسان حين يكبر. وانتهى الأمر برب القافلة "آدم" إلى الموت على يد قبائل "يم يم" التي أكلت لحمه نيئاً[2].

إن الكونـي في رواية "نزيف الحجر" يقوم بإسقاط الماضي على الحاضر، وقـراءة الحاضـر فـي ضوء الماضي، والواقع في ضوء الأسطورة، فقابيل/ الأسـطورة يحل في أحفاده، ويتمثل في ذات كل إنسان يقتل أخاه في الإنسانية، ومـا حدث في الماضي البعيد يحدث الآن، وحادثة قتل قابيل لأخيه تتكرر الآن فـي ظـل حضارة حديثة امتهن أفرادها القتل وسفك الدماء، فقابيل الذي اعتاد علـى شـرب الـدم يلتقي بجون باركر، الضابط الأمريكي الذي يزوده بسلاح حديـث يمـارس به الصيد/ هوايته المفضلة. ويرتكب قابيل جرائم فظيعة بحق الحـيوانات البريـئة مـن أجل أن يشبع نهمه الشديد إلى سفك الدم وأكل اللحم النيـئ، ثم يقدم على قتل "أسوف" رمز البراءة، ومصالحة الإنسان مع الطبيعة،

(1) التبر ص 159.
(2) نزيف الحجر ص 93 وما بعدها.

فهو "أي أسوف" لا يأكل اللحم، ولا يجاور الإنس، ولا يعرف المال، ولا يعاشر الأنثى، ولا يحمل السلاح، وهكذا، وظف الكوني التراث الشعبي في رواياته توظيفاً واقعياً، فأدان من خلاله الحاضر الذي تمثله حضارة حديثة شوهت الروح وحطمت الطبيعة، وجعلت الإنسان عدواً لأخيه الإنسان، ودعا بالمقابل إلى العودة إلى البدائية، وإلى حياة الصحراء الأولى.

ج- **الحكايات الشعبية**: وظف إبراهيم الكوني في روايته "نزيف الحجر" ما شاع بين الناس في البيئة الصحراوية من حكايات عن الحيوانات، أي ما يعرف باسم حكاية الحيوان Animal tale ، كحكاية "الودان" التي تحكي عن قداسة هذا الحيوان، وحكاية الغزالة التي أوردها الكاتب تحت عنوان "العهد"، وكأنها قصة قصيرة داخل الرواية. وقد وظف الكاتب هذه الحكاية الشعبية التي وردت على ألسنة الحيوانات، والتي استقاها من البيئة الصحراوية، ليدل على غدر الإنسان ونقضه للمواثيق والعهود، ومحاولته تدمير الطبيعة، بدافع الطمع، وحبه لسفك الدم[1].

3- توظيف تراث البيئة المحلية في رواية "الجازية والدراويش":

تكمن أهمية رواية "الجازية والدراويش"[2] في أن كاتبها الجزائري عبد الحميد بن هدوقة لم يعرض تراث البيئة المحلية كما فعل الطيب صالح، ولم يكتف بإظهار تأثير تراث البيئة المحلية في الناس فحسب، بل عمد إلى وضع التراث المحلي أمام امتحان قاس، من خلال تصوير الريف الجزائري بعد الاستقلال، وما تعرض له من ثورة استهدفت تحديث المجتمع الجزائري. ولما كان الأدب لا يصور الواقع كله، بل يختار منه ما يساعده في تحقيق غايته، فقد اختار الروائي قرية "الدشرة" لتمثل الريف الجزائري، وجعلها المكان الذي تدور فيه وعليه الأحداث. ليست الدشرة مكاناً جغرافياً فحسب، بل هو ماضي الجزائر، وهذا الماضي ليس مجرد زمن مضى، بل هو العادات والتقاليد والمعتقدات التي انتقلت إلى سكان الدشرة جيلاً بعد جيل. فما هو هذا التراث؟ إنه الجامع والأولياء السبعة والزردة. بني الجامع في الجهة الشمالية من

---

(1) نزيف الحجر ص 109 وما بعدها.

(2) الجازية والدراويش ط1، عبد الحميد بن هدوقة- دار الآداب، بيروت 1983.

الدشرة، وله صحن بسبع أقواس، ومدفون فيه سبعة أولياء، كلما مات سبعة جاء بعدهم سبعة: "سبعة يغباو وسبعة ينباو"[1]. ولنلاحظ هنا العدد سبعة، وما له من مدلــول ديني. أما الزردة فهي مناسبة اجتماعية ودينية أيضاً. فحين "تقام الزردة بــدون مناسبة تقليدية تدعو إلى إقامتها تشكل ظاهرة اجتماعية ممتازة، رغم ما يشوبها من خرافات وأساطير. فيها تزول الحواجز، ويرتفع الحجاب، وغالباً ما تكــون مناسبة للتعارف بين فتيان القرية وفتياتها المحجبات"[2]، ويتجلى المظهر الدينـــي للـــزردة بجملـــة من المقدسات التي يجب أن تراعى حين تقام الزردة، كدخـــول العجائـــز إلى "دار الأحباس"، وخروجهن من هناك، وبأيدهن مكانس لتنظـــيف ســـاحة الجـــامع والجهات المحيطة بها، ثم رش المكان المعد لإعداد الطعـــام والأكـــل والجلوس بالماء ثم الإتيان بعد ذلك بالحطب من شجر البلوط والعرعـــر، وبأكياس الدقيق. تأتي بعد ذلك الفرقة الفلكلورية، يتبعها الدراويش، ثـــم يؤتى بالثيران والأكباش والعجول، وتدخل إلى المكان المعد لها ريثما يحين موعـــد ذبحها، وبعد ذلك تطوف العجول والثيران حول الزردة سبع مرات، ثم تذبـــح، وبعـــد ذلك تعزف الفرقة الفلكلورية الألحان الراقصة السريعة، فيدخل الدراويـــش الســـاحة ويرقصون، وهم يأكلون أحشاء الأكباش والثيران نيئة، ثم تحمـــى المـــناجل حـــتى تصير حمراء، ويقوم الدراويش بلعقها، وهم يرقصون بجنون[3].

يحظـــى تـــراث الدشـــرة باحـــترام جل السكان الذين ينسبون المعجزات والكـــرامات إلـــى الأولياء السبعة، ويعتقدون أن لهذه المقدسات قدرات خارقة، فهـــي تحمـــي المؤمن بها، والقائم على خدمتها، وتنزل العقاب الشديد بكل من تســـول له نفسه الإساءة لها. وهكذا، آمن سكان الدشرة "أن الدعوات الصالحات لـــدى أضرحة الأولياء السبعة تولد العواقم، وتزوج العوانس، وأن من جاء إلى الســـبعة بنـــية سيئة لن ينجو من نقمة أوليائها"[4]. وحين تجرأ "الطالب الأحمر" على مراقصة "الجازية" في الزردة التي أقامها السكان احتفالاً بقدوم الطلاب إلى الدشـــرة، رافق ذلك برق ورعد وأمطار غزيرة، وبرد لم تشهد مثله الدشرة منذ زمـــن بعيد، فقضى البرد على محصول الفلاحين، وجرف السيل بيوتهم، وحمل

---

(1) المصدر نفسه ص 53.
(2) المصدر نفسه ص 65.
(3) الجازية والدراويش ص 179 وما بعدها.
(4) المصدر نفسه ص 65.

الفلاحـون الطالب الأحمر سبب ما حدث لهم، وفسروا ذلك بأنه "أهان الأولياء والدراويش والسكان الذين أكرموه وآووه"[1].

ولكـن تراث الدشرة الذي حظي بالقداسة من جل السكان يتعرض لامتحان قـاس بقـدوم الثورة، ودخول الأفكار الجديدة إلى جزائر ما بعد الاستقلال. وقد صور ابن هدوقة هذا الوضع الجديد، وعبر فنيّاً عن الصراع الذي دار بين فئة مشـدودة إلـى الماضـي، وأخرى تتطلع إلى المستقبل، بين فئة تتمسك بالقديم، وتـريد المحافظة عليه، وفئة أخرى ترفض القديم، وتعتبره خرافة. لقد بنى ابن هدوقة روايته على ثنائية ضدية، طرفاها:

أ- المتمسـكون بالتراث: ويمثلهم الجيل القديم، جيل الآباء الذين أظهروا تمسـكهم بالدشرة، منطلقين من أن "الإنسان كالشجرة، تربطها بالأرض جذور، وإذا اجتثـت مـن جذورها ماتت"[2]، لذا رفض هؤلاء المشروع الجديد الرامي إلـى بـناء دشـرة جديـدة، وتهجير السكان إليها. يقول الأخضر بن الجبايلي: "الدشرة هي جنتنا، وهي سجننا! لا يستطيع أحد أن يخرجنا منها"[3].

ب- الرافضـون للـتراث: ويمثلهم جيل الأبناء، والطلاب الذين جاؤوا من المديـنة لـزيارة الدشـرة، وإعـداد دراسـة ميدانية، من أجل إقامة المشروع التحديثـي، ونقـل سكان الدشرة من حياة الماضي إلى الحاضر والمستقبل. لقد رفضـت "حجـيلة" أن تكـون حياتها نسخة طبق الأصل عن حياة أبيها وأمها، وتحـدّت القـيم والعادات والتقاليد التي يقدسها الجيل القديم في الدشرة، وراحت تـتطلع إلى المستقبل، وضرورة بناء قرية جديدة، تقول لأخيها: "سمعت ما قال لـك أبي لا تهتم كثيراً بحديثه، هو يريد منا أن تعيد أنت حياته، وأعيد أنا حياة أمي! أنا أحيا حياتي ولو كانت سوداء"[4].

لقـد بـدا التـيار المحـافظ على القديم في عالم الرواية موحداً، لأنه تيار مـرهون للماضي، أما التيار الرافض فبدا متعدداً، لأن المشروع التحديثي الذي يـروم إنجـازه يتعلق بالمستقبل والجديد الذي يأخذ أشكالاً متعددة. وقد عرض الكاتـب لهـذه الأشـكال والاتجاهات والرؤى من خلال الشخصيات التي بدت متنوعة بدقة متناهية، ومجرد أفكار أكثر منها شخصيات تنبض بالحياة، وهذا ما

(1) المصدر نفسه ص 85.
(2) الجازية والدراويش ص 144.
(3) المصدر نفسه ص 106.
(4) المصدر نفسه ص 133.

عبر عنه الطالب الأحمر حين قال: "الدشرة لا تستطيع أن تفعل شيئاً ضدي. أنا فكرة"[1].

ويمكن أن نلاحظ الاتجاهات التحديثية التالية:

- **الشـــامبيط:** وتمـــثلهم فئة الإقطاعيين، وهي الفئة الساعية إلى المحافظة علـــى امتـــيازاتها السابقة، زمن الاحتلال، وبسط نفوذها من جديد، ونقل رؤاها وأفكارهـــا إلـــى الحاضـــر، وبناء الحاضر على شاكلة الماضي، وتغيير الشكل والمحافظـــة علـــى الجوهـــر. لقد تطلع الشامبيط إلى بناء قرية جديدة، بدلاً من الدشـــرة، ولكـــن مع المحافظة على قيم الدشرة وعاداتها ومعتقداتها. لذا، حين صـــمم علـــى أن يـــزوج ابنه الذي يدرس في الولايات المتحدة الأمريكية من الجازيـــة/ الجزائـــر اشـــترط أن تقـــام من أجل ذلك زردة يحضرها هو وابنه والجازيـــة، أي أن الشامبيط يريد التحديث دون هدم الماضي والقديم والتراثي، يريد التحديث الذي يمس السطح دون الجذور.

- **الطيب بن الأخضر الجبايلي:** هو من جيل الأبناء، ولكنه ما زال مشدوداً إلـــى أبـــيه، أي ما زال مشدوداً إلى الماضي. إنه مثال للإنسان الذي لما يحسم انـــتماءه، لذا يوافق على خطبة الجازية تحقيقاً لرغبة أبيه، لا لقناعته بذلك. إن الطيـــب بن الأخضر الجبايلي نموذج للإنسان الممزق فكرياً ونفسياً بين اتجاهين متضـــادين: الماضي والحاضر، القديم والجديد. يقول عن نفسه: "لم أكن مؤمناً بشـــيء، تلـــك كانت مصيبتي! لم أكن من أهل الماضي ولا من أهل المستقبل. كنت الصفر الذي تلتقي فيه الأزمنة"[2].

- **الطالـــب الأحمـــر:** يمـــثل الجـــيل الجديد المتسلح بالعلم والمعرفة، فهو مهـــندس أرســـلته الدولة، مع زملاء له، إلى الدشرة، لإعداد دراسة عن القرية الجديـــدة. ســـمي بالأحمر لا لأن جسده يتصف بالحمرة فحسب، بل لأن أفكاره "حمـــراء" أيضاً، فهو يؤمن بالثورة، وبالتغيير. ولذا انتقد عادات القرية وتقاليدها ودعـــا إلـــى الثورة ضدها. وتميز الطالب الأحمر باندفاعه وحماسته وجرأته، فشـــارك في الزردة التي أعدها سكان الدشرة للطلاب، وراقص الجازية، ولعق المنجل الأحمر كالدراويش. إنه مثال الثوري المتهور والمغامر الذي يريد تغيير كل شيء في وقت قصير، لذا أخفق في تحقيق حلمه. إنه -كما يصفه الطيب بن

---

(1) المصدر نفسه ص 120.

(2) الجازية والدراويش ص 123.

الأخضر– "يفكر في الحلم أكثر من التفكير في الطريق إليه"[1].

– **عايد بن السايح بو المحاين:** لقد أخفق كل من الطالب الأحمر، والطيب بـن الأخضر، والشامبيط في إتمام مشروعاتهم، وتحقيق آمالهم في الزواج من الجازيـة، فالأول وجد مقتولاً، والثاني اتهم بقتله، وأودع السجن، والثالث سقط مـن علـى دابـته، وهو في طريقه إلى الدشرة لحضور الزردة. أما "عايد بن السـايح بو المحايد" الذي يمثل العائدين من المهجر إلى أرض الوطن، فقد نجا وحـده من الإخفاق، بعد إدراكه أن الجازية ليست إلا حلماً، واختار الواقع بدلاً مـن الحلم: "الحجازية حلم، والأحلام لا تتحقق لكل الناس! وأنا يا عم، عاهدت أبـي أن أعود. وقد عدت. وعاهدت أبي أن لا أزرع بذوري في الريح، ولكن فـي هذه التربة الطيبة. وفي أول يوم وصلت إلى هذه الدشرة شاعت الأقدار أن لا أتلاقى بالجازية، ولكن بحجيلة.. فهل تقبلني يا عم، قريناً لها"؟[2] لقد أراد ابن هدوقة أن يقول من خلال شخصية "عايد": إن التغيير آتٍ، لا محالة، ولكن يجب ألا نحلم بالتغيير، وإنما يجب أن نقوم به.

4- توظيف المكان التراثي في رواية "باب الجمر":

لا بد للباحث، وهو يتحدث عن المكان في الرواية، أن يأخذ بعين الاعتبار مـا يـتعلق بهـذا المصطلح، من أمرين أصبحا ملازمين له، وهما: غموضه، وأهميـته فـي العمل الروائي. وقد تفاوت النقاد والباحثون فيما بينهم في فهمهم للمكـان، فبعضهم نظر إليه على أنه المكان الجغرافي، وبعضهم نظر إليه على أنه فضاء الصفحة، وبعضهم نظر إليه من زاوية المدلول الثقافي، وبعضهم نظر إلـيه مـن زاويـة المـنظور البلاغـي، بالإضافة إلى خلط النقاد بين المكان والفضاء[3]

وقـد حـاول الدكتور عبد الملك مرتاض ضبط مصطلح المكان، فاقترح مصـطلح "الحيز"، بوصفه مقابلاً لكلمة Space ، بديلاً للمصطلحين الآخرين، وهما الفضاء والمكان، وميز بين الفضاء والحيز، من حيث إن الفضاء يدل على الخـواء والفراغ، وبين الحيز والمكان من حيث إن المكان يدل على الجغرافي

(1) المصدر نفسه ص 115.

(2) الجازية والدراويش ص 196-197.

(3) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، د. حميد لحمداني ص 53 وما بعدها

والمحدود فقط، في حين أن الحيز أوسع من الفضاء لاشتماله على الوزن والثقل والحجم والشكل، كما أنه أشمل من المكان لدخول غير المحدد والخيالي في مدلوله[1].

لا ننفي صحة ما ذهب إليه الدكتور مرتاض، ولكننا لن نأخذ بمصطلح "الحيز"، لأن طبيعة المكان الذي نحن بصدد دراسته تفرض علينا استبعاد المكان غير المحدد والخيالي، فالمكان التراثي هو مكان محدد، وله تاريخ.

تتأتى أهمية المكان في الرواية من كونه العنصر الذي لا يمكن الاستغناء عنه لتداخله مع المكونات الروائية الأخرى، كالشخصيات، والأحداث، والزمن التي يتحدد وجودها بوجود المكان. ويكتسب المكان التراثي مشروعية وجوده في الرواية من أنه "لا يوجد مكان خاص بالرواية، فكل الأماكن صالحة لأن تكون مكاناً نصياً، أي مكاناً خاضعاً لطبيعة الفن الروائي"[2].

إن ما ينطبق على المكان الروائي بشكل عام ينطبق على المكان التراثي، فثمة ثلاثة أدوار يمكن للمكان التراثي أن يقوم بها، فإما أن يكون مجرد إطار تزييني للأحداث فقط، وإما أن يمهد للأحداث، وإما أن يساهم في إنتاج المعنى داخل عالم الرواية، ونجد الدور التزييني والدور التمهيدي في الرواية التقليدية، حيث ضعف البناء الفني، وحيث الاهتمام بالحدث على حساب المكونات الروائية الأخرى، وإخضاع كل ما في الرواية للحدث الذي يؤطره المكان التراثي، ويمهد له، ويشيع هذا النمط من المكان التراثي في الرواية التقليدية، ولا سيما الرواية ذات الحمولة التاريخية التي استخدمت المكان التراثي مسرحاً للأحداث، فأدارت الأحداث في أماكن تراثية شكلت الإطار المكاني لها، أما الدور الثالث، وهو مساهمة المكان التراثي في إنتاج المعنى داخل عالم الرواية، فنجده في الرواية المعاصرة، حيث التماسك الفني الناتج من تضافر المكونات الروائية وتعاضدها. إن المكان في الرواية المعاصرة لم يعد مجرد إطار تزييني للأحداث، أو تمهيداً لها، بل هو عنصر أساسي، يتداخل مع العناصر الأخرى، ويشارك في إنتاج المعنى. وعلى هذا الأساس طرح الروائيون المكان التراثي في عالم الرواية، فأصبح المكان التراثي قضية أساسية، يطرح من خلالها الروائي جملة من الأسئلة، والمشكلات التي تتعلق براهن الإنسان، والحاضر المعيش.

---

(1) نظرية الرواية ص 141 وما بعدها.

(2) بنية النص السردي ص 72.

لم يكتف الروائيون بتصوير المكان القديم ذي البعد التاريخي، كالحمامات والقلاع والبيوت القديمة، بل صوروا أيضاً المكان التراثي المصنوع، إذا صح التعبير، أي الأثاث القديم الموجود في المكان الجديد.

أ- سرد تاريخ المكان القديم: إذا لم يكن للمكان القديم تاريخ رسمي مكتوب فإن المعلومات المتوافرة عنه ستعوزها الدقة، وستكون ناقصة، وسيكتنف الغموض تاريخ المكان القديم. إن المعلومات التي يقدمها الراوي عن "حمام القمر"، في رواية "باب الجمر" لوليد إخلاصي قليلة جداً، وتنقصها الدقة، فهي مستقاة من أقوال الناس، ورواياتهم[1]. ويكتنف الغموض تاريخ المزارات، وأضرحة الأولياء. وهذا ما أشار إليه خيري الذهبي في روايته "التحولات، فياض"، فقد حاول "روجيه لوبلان" العثور على ضريح أو أي أثر يشير إلى الأسرة التي حكمت قلعة شيزر، تدفعه إلى ذلك رغبته في معرفة تاريخ ذلك الرجل الذي أصاب جده الصليبي بسهم في صلبه، وأعاده إثر ذلك إلى فرنسا. ويهتدي روجيه لوبلان إلى المختار الذي يدله على قبر يقال إنه ضريح "سيدي منقذ"، ويذهب روجيه لوبلان إلى القبر، فيجد قبة صغيرة خضراء زرعت أمام بابها شجرة سنديان، علقت عليها الخرق الزرقاء والحمراء المهترئة[2]. وهكذا، فقد أخفق روجيه لوبلان في العثور على أية معلومات تاريخية عن عميد الأسرة التي حكمت قلعة شيزر أيام الحملات الصليبية على المشرق العربي، وعلل ذلك بولع الشرق بتحويل كل شيء إلى دين وأضرحة ومزارات[3].

إذا كان الروائيون سكتوا عن سرد تاريخ بعض الأماكن القديمة لعدم توافر معلومات تاريخية عنها، فقد سردوا تاريخ بعض الأماكن ذات التاريخ الرسمي، كقلعة حلب التي تحدثت إحدى شخصيات رواية "زهرة الصندل"[4] لوليد إخلاصي عن سراديبها: "كنا نسمع عن تلك السراديب التي تربط القلعة بالأحياء القديمة، وبالمنافذ التي تؤدي إلى خارج المدينة. وكان أهل القلعة وجندها في قديم الزمان، يستخدمون تلك السراديب للتموين في أيام الحصار وللاتصال بالأعوان إذا ما ضاق الخناق عليهم والهرب وقت الشدة"[5].

---

(1) باب الجمر ص 264.
(2) التحولات، فياض ص 55 وما بعدها.
(3) المصدر نفسه ص 59.
(4) زهرة الصندل ط1، وليد إخلاصي- مكتبة الكرمل، دمشق بلا تاريخ.
(5) زهرة الصندل ص 135.

ب- صفات المكان القديم: يوصف المكان القديم بأنه مهجور، طالته يد البلى، وعاث فيه الدهر فساداً، فتآكلت أجزاؤه، وغطت سطحه الأتربة، ونسجت فيه العناكب بيوتها، ولكنه -على الرغم من ذلك- ما زال يحتفظ بجماله، وبقدرته على إدهاش الناظرين، هكذا، بدا "حمام القمر" في رواية "باب الجمر"، فقد غطت الأتربة زجاج فتحات القمرية واحدة واحدة، ففقدت ألوانها الحقيقية الزاهية، ونسجت العناكب شبكات خيوطها التي سقطت فيها آلاف الحشرات، وتهدم جزء من القيشاني. وما إن أعلنت الأسر المتنفذة عن إقامة حفل زفاف أحد أبنائها في ساحة الحمام حتى هرعت ورش الإصلاح، فأزالت الأتربة عن زجاج القمريات، فعادت إليها ألوانها الزاهية، ورممت أجزاء القيشاني، "وقامت الآلات المعاصرة بتلميع البلاط في قاعات الاستقبال والوسطاني وحجرات الاغتسال أيضاً، فظهرت بهجة الحجارة المربعة تحيط بقطع المرمر الكبيرة"[1].

ولم تكن حال "القيصرية" بأحسن من حال "حمام القمر"، فقد هجرها الناس بعد انتشال النول الآلي، فغطت أرضها "أوراق الأشجار الجافة، وبقايا الخيوط التي تحولت إلى كتل صلبة عشعشت فيها السحالي والفئران"[2]، ولكن ذلك لم يؤثر في جمالها ورونقها وبهائها، فما إن تدخلت أسرة "آل النساج" في المكان القديم، حتى عاد إليه بهاؤه وجماله، "واستطاعت بهية بدأبها أن تعيد للبلاط رونقه، فظهرت الألوان الجميلة بالرغم من تآكل أجزاء كثيرة من الأرضية"[3]. وهكذا، تبدى المكان القديم، وقد هجره الناس، وامتدت إليه يد الدهر بالخراب، فتآكلت أجزاؤه، وعلاها الغبار، ولكنه -على الرغم من ذلك- ما زال جميلاً، وقادراً على الصمود بوجه عوادي الزمن، فيكفي أن تمتد إليه يد العناية حتى يعود إليه جماله وبهاؤه.

إذا كان المكان التراثي يبدو مهجوراً دائماً، يكسوه الغبار، وتنسج فيه العناكب بيوتها، فإن اختراق الشخوص له، هو من قبيل بث الحياة فيه من جديد. إن وليد إخلاصي في روايته "باب الجمر" يعيد الحياة إلى المكان القديم، المهجور بجعله شخوص روايته يخترقونه، ويتخذونه مسكناً لهم، فقد اتخذت أسرة "أحمد النساج" "القيصرية" مسكناً لها، بعد أن هجرها مالكها "الحردون". ومن الواضح أن الشخصيات التي تسكن المكان القديم هي شخصيات محبة

(1) باب الجمر ص 264.
(2) المصدر نفسه ص 217.
(3) المصدر نفسه ص 217.

للخير، وطيبة كأسرة أحمد النساج، وأن الشخصيات التي تهجر المكان القديم، وتتعالى عليه، وتستبدل المكان الجديد به هي شخصيات شريرة "شريف الحردون".

ج- علاقة الشخصيات بالمكان التراثي: ثمة علاقتان للشخصيات بالمكان التراثي، هما:

- **علاقة نفعية:** تنظر الشخصيات المستغلة والمتسلطة إلى المكان القديم من زاوية ما يساويه من مال، فـ "ديبو الشختورة" -على سبيل المثال- يريد أن يمتلك المكان القديم، ليفاخر به الأسرة المتنفذة، وليثبت للجميع أنه رجل مهم. وقد عبر "محبة الجمر" عن العلاقة النفعية لأبناء الأسر المتنفذة بالمكان القديم: "لا أعلم لم يهتم هؤلاء الناس بالأشياء القديمة الجميلة، وهم لا يفهمون إلا بما تساويه من مال"[1].

- **علاقة حميمية:** إذا كانت قيمة المكان القديم، بالنسبة إلى الشخصيات المتسلطة، تتحدد بالمال الذي سيدره عليها، فإن قيمته، بالنسبة إلى الشخصيات الخيرة والطيبة، تتحدد

أ- بالأصالة": فالمكان القديم يختزن في داخله التاريخ، وينبض بحياة الأولين والأجداد، لقد رفض "أحمد النساج" طلب "ديبو الشختورة" شراء الحجر الأزرق المعلق على باب داره القديمة التي ورثها عن أجداده، لأن ذلك الحجر يذكره بأبيه وأجداده، ويجلب له الخير، ويبعد عن الدار القديمة الحسد[2]. إن "أحمد النساج" لا ينظر إلى المكان القديم على أنه مجرد مكان جغرافي، بل ينظر إليه على أنه كائن ينبض بالحياة، ويختزن في داخله ما مضى من الأيام.

وهكذا، فإن مفهوم الأصيل، بالنسبة إلى أحمد النساج، هو قدرة المكان على التذكير بما مضى، واختزان التاريخ في داخله.

ب- بالألفة، فيذهب غاستون باشلار G. Bashlar إلى أن المكان القديم هو المكان الأليف، ويعلل سبب انجذابنا إليه بما يبعثه فينا من مشاعر الحماية والطمأنينة والأمان[3]. ونجد صدى مقولة باشلار السابقة في بعض الروايات

---

(1) باب الجمر ص 262.

(2) المصدر نفسه ص 33.

(3) جماليات المكان ط2، غاستون باشلار تر: غالب هلسا- المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت 1984 ص 31 و 65.

العربية المعاصرة، ولا سيما روايات وليد إخلاصي، والطيب صالح، ففي رواية "باب الجمر" نجد أن الأمكنة القديمة تعج بالألفة والطمأنينة، فأسرة "أحمد النساج" تعيش في دار قديمة ورثتها عن أجدادها، وهذه الدار تبعث في نفوس أبناء الأسرة الألفة، فتراهم متحابين متآلفين، لا يعكر صفوهم وعيشهم الهانئ- رغم الفقر- ما يعكر حياة الطبقة المتسلطة والمتنفذة التي تسكن القصور. إن وليد إخلاصي يعزف على ثنائية ضدية، طرفاها: البيت والقصر، البساطة والتعقيد، الأمان والخوف، ويكرر مقولة بودلير: "في القصر لا مكان للألفة"[1].

ووقف الطيب صالح إبداعه الروائي على التعبير عن الصراع الذي شهده المجتمع العربي منذ بدايات القرن العشرين بين الحضارة الغربية والحضارة الشرقية بالنسبة إلى آسيا، والحضارة الجنوبية بالنسبة إلى أفريقية. ولما كان المغلوب لا يملك سوى حق الدفاع عن نفسه، فقد انحصرت المواجهة بين الحضارتين في رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" بالإصرار على التمسك بالأرض، والعودة إلى الجذور، والتمسك بالعادات والتقاليد والأعراف الموروثة عن الأجداد. ولعل صرخة النجدة التي أطلقها "مصطفى سعيد" في نهاية الرواية استغاثة مثقف مأزوم وممزق بين حضارتين وثقافتين.

لقد عبقت روايات الطيب صالح، ونخص بالذكر هنا، روايتي "عرس الزّين" و "موسم الهجرة إلى الشمال" برائحة القرية السودانية التي لم يكن حضورها في الروايتين مجرد حضور جغرافي، بل كان حضورها قوياً وأساسياً، وطرفاً في الصراع الذي نهض عليه المعمار الفني الروائي. وتبدو لوحة "بيت الجد"[2] إحدى اللوحات التي عبر من خلالها أبطال رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" عن حنينهم إلى الماضي، وتمسكهم بالموروث. ولا بد لنا هنا من الاستعانة بجماليات المكان -كما حددها باشلار- لتوضيح هذه اللوحة.

يركز باشلار اهتمامه على توضيح جماليات البيت القديم فقط، ويرى أنه بيت مملوء بالألفة والمحبة، ويرى أيضاً أن الحنين إلى البيت القديم/ بيت الطفولة هو من قبيل الحنين إلى تلك اللحظات السعيدة في حياتنا. فالبيت القديم -كما يراه باشلار- يتشبث بساكنه، "يصبح الرحم للجسد بجدرانه التي تتقارب"[3]. وبالاستناد إلى مقولة باشلار السابقة نستطيع أن نفسر إصرار

---

(1) المرجع نفسه ص 54.

(2) موسم الهجرة إلى الشمال ص 61 و 62.

(3) جماليات المكان ص 67.

الراوي على وصف بيت الجد بالحنين العارم إلى الموروث، والتمسك بالقديم لمواجهة الجديد الذي تمثله الحضارة الغربية. وهكذا، يصبح المكان التراثي الموئل والملجأ للذات، وهي تواجه الحضارة الغربية.

إن ارتداد الطيب صالح إلى القديم ليس مجرد ارتداد عفوي وعاطفي إلى الماضي، وليس مجرد حنين رومانسي إلى فترة مضت، وإنما هو "خطة متكاملة تهدف إلى وضع الأرجل في المنطقة المغيبة أو التي تكاد تغيب من تراث قرية نائية عند أحد منحنيات النيل، فالوقفات العديدة التي يقفها الكاتب إزاء هذا البيت والوصف المتكرر له يضعان بين أيدينا حجة لا تقبل الشك حول ما يمكن اعتباره رمزاً لحقبة من الحياة عاشتها القرى الواقفة على ضفاف النهر، وهي الحقبة التي يكاد يلفها دثار النسيان. ويلح الكاتب على استرجاعها وإدخالها من جديد في منطقة الذاكرة"(3).

أما وليد إخلاصي فقارب ثنائية الحضارة الغربية، الحضارة المحلية من زاوية أخرى، فلم يتناول الجانب الأخلاقي في الحضارة الغربية كما فعل الطيب صالح، بل تناول الجانب التكنولوجي، فعرض لثنائية تجمع بين القديم والجديد، فالمكان الروائي عنده يمتد على مساحة واسعة تجمع بين القديم الذي بدأ ينحسر والجديد الذي راح يزحف تدعمه الآلات المعاصرة التي لا تعرف شفراتها الفولاذية الحادة الرحمة: "وكان الزقاق هو كل ما بقي من اتصال مع الشارع العريض الذي شقته البلدية وسط الأبنية القديمة التي سرقت حجارتها المنقوشة، أو تحطمت تحت وطأة البلدوزرات الجبارة التي عملت ليل نهار لتحديث المنطقة، فاختفت اللحظات المتحجرة من التاريخ، وانتصبت أبنية ضيقة باتجاه السماء، وازدحم الشارع باتجاهيه بالسيارات والشاحنات الصغيرة التي ترسل ضجيجاً متقطعاً في الليل والنهار"[1].

يؤرخ وليد إخلاصي في المقبوس السابق لانهيار القديم، ونهوض الجديد، فثمة حضارة حديثة تنهض على أنقاض حضارة قديمة، وثمة مكان قديم يكاد يندثر، وتكاد معالمه تزول، تحت وطأة الآلات المعاصرة. إنها معركة يواجه فيها القديم مصيره أمام عدو لا يرحم، هو المجتمع الاستهلاكي المبني على التافه والمزيف والنفعي والعبثي. ويبدو أن الإنسان هو الخاسر الوحيد في هذه المعركة، فانتصار الجديد والاستهلاكي والعبثي والنفعي إنما هو "استلابنا أمام التقنية الغربية، أو أمام أنفسنا، إنه فقد لطفولتنا، لبراءتنا، لأصالتنا التي تذوب

---

(1) زهرة الصندل ص 112.

رويداً رويداً أمام مد الزيف وسلطة الأقنعة"[1]. ولا بد لنا هنا أن نتساءل عن موقف الكاتب تجاه ما يحدث، وإلى أي طرف ينتصر؟ أينتصر للقديم أم للحديث؟ ينحاز وليد إخلاصي، بشكل صريح للقديم، ويدعو للعودة إليه، والتمسك به، ويهاجم بالمقابل المكان الجديد، ويظهر قبحه ومساوئه وعيوبه، وتأثيره السلبي في حياة الناس. إن القديم في أدب إخلاصي هو الجميل دائماً، رغم تآكله، أما الجديد فهو القبيح دائماً، رغم جدته وحداثته.

ولما كان القديم ينتمي إلى لحظة تاريخية مضت، في حين أن المكان الجديد ينتمي إلى الحاضر، فإن الصراع بين المكان القديم والمكان الجديد يصبح صراعاً بين الماضي والحاضر، بين الماضي الذي يمثل الأصالة والجمال والألفة والمحبة.. والحاضر الذي يمثل الزائف والتافه والاستهلاكي والنفعي..

إن ثنائية الماضي/ الحاضر لا تأتي عرضاً في روايات وليد إخلاصي، بل تشكل الأساس الذي ينهض عليه عالم الرواية، فثمة دائماً الماضي والحاضر، والشخصيات الخيرة والشخصيات الشريرة، المستغل والمستغل، والغني والفقير، والأصيل والزائف...

إن وليد إخلاصي يرصد عالماً تنهار فيه قيم الخير والجمال والحق أمام قوى الشر والقبح والظلم، ويدرك أن الوقت لما يحن لانتصار قوى الخير، لذا يكون مصير. أبطال رواياته الموت، "محبة الجمر" في رواية "باب الجمر" و "أكثم الحلبي" في رواية "بيت الخلد"[2] و "أحمد" في رواية "أحزان الرماد"[3]، وهؤلاء الأبطال يعجزون عن مواجهة الواقع، فيرتدون إلى الماضي، وفي قلوبهم حنين رومانسي إلى معانقة لحظاته التي فرت من بين أيديهم على حين غفلة. تقول إحدى الشخصيات في رواية "زهرة الصندل": "ليتها تعود تلك الأيام الخوالي، ليت الطفولة تعود ونتمدد متقاربين تحت لحاف السماء"[4].

ملاحظات ونتائج:

1- يشكل توظيف تراث البيئة المحلية الاتجاه الثاني في توظيف التراث

---

(1) المكان في قصص وليد إخلاصي، لؤي خليل – عالم الفكر، الكويت العدد 4، 1997 ص 255.

(2) بيت الخلد، وليد إخلاصي– اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1982.

(3) أحزان الرماد ط1، وليد إخلاصي– دار أبجد، بيروت 1975.

(4) زهرة الصندل ص 133.

إلى جانب توظيف التراث السردي.

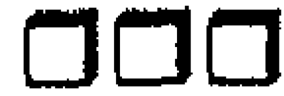
2- سبق توظيف تراث البيئة المحلية توظيف التراث السردي.

3- تلتقـــي عملـــية توظيف تراث البيئة المحلية مع عملية توظيف التراث الســـردي فـــي أن كلتـــيهما سعيتا إلى تأصيل الرواية العربية، ويكمن الفرق بينهما في أن الاتجاه الأول سعى إلى تأصيل الرواية العربية عن طريق الشكل، في حين سعى الاتجاه الثاني إلى تأصيل الرواية العربية عن طريق المحكي، أي جعل البيئة المحلية المحكي الروائي.

4- وظـــف بعض الروائيين في رواياتهم تراث البيئة المحلية، كالصوفية والمعتقدات والتقاليد والأساطير وحكايات الحيوانات.

5- عـــبر بعـــض الروائيين عن الامتحان الصعب الذي تعرض له تراث البيئة المحلية بعد دخول الأفكار الجديدة إلى المجتمع.

6- تبين لنا، من خلال دراستنا لتوظيف المكان التراثي في الرواية العربية المعاصـــرة، أن المعلومات المقدمة عن المكان القديم قليلة وغير دقيقة وغامضـــة كمـــا تبيـــن لنا أن المكان القديم يوصف بأنه مكان مهجور وجمـــيل وآســـر في الوقت نفسه. وتبين لنا وجود علاقتين للشخصيات بالمكـــان القديـــم، وهمـــا علاقة نفعية تملكية تجارية، وعلاقة حميمية تكشف عن أصالة المكان القديم وألفته، كما تبين لنا أن الرواية العربية المعاصـــرة عـــبرت عـــن الصراع بين القديم والجديد، ووضحت أن الحضـــارة المعاصـــرة التي حولت كل شيء إلى سلعة دمرت المكان القديم.



خاتمة ونتائج عامة

1- توجه بعض الروائيين في العقود الأخيرة من القرن العشرين إلى توظيف التراث، بهدف تأصيل الرواية العربية في الموروث السردي، وتخليصها من أسر الرواية الغربية من جهة، وإعادة قراءة التراث من جديد في ضوء المستجدات الراهنة التي فرضت على الذات مراجعة الماضي من جهة أخرى. وهكذا، اتجه الروائيون في توظيفهم للتراث اتجاهين، أولهما وظف التراث السردي، كالحكايات الشعبية، والسير الشعبية، وفن الخبر، وفن المقامة، وفن كتابة الرسائل... وثانيهما عبر عن الموقف من التراث من خلال إسقاط أحداث التاريخ على الحاضر، وقراءة الحاضر في ضوء الماضي.

2- ثمة فرق بين تأثير التراث وتوظيفه. وقد حصرنا الأول في البداية الأولى للرواية العربية، حيث توجه الكتاب والمفكرون من رجالات عصر النهضة إلى إعادة الأشكال التراثية و إحيائها، وكان هذا التوجه في إطار ما عرف عن عصر النهضة من التوجه إلى التراث وإحيائه "المدرسة الإحيائية"، أما الروائيون الجدد فقد تجاوزوا إحياء التراث إلى توظيفه توظيفاً واعياً، وإعادة تشكيله من جديد، ويدل على هذا التوظيف الواعي التغييرات التي أجراها الروائيون على الشكل التراثي، أسلوباً وخطاباً ومادة، بهدف التخلص من هيمنة النص التراثي، وإنتاج دلالة جديدة تتولد عن شكل جديد هو الرواية، بالإضافة إلى إنتاج التراث من جديد، عبر إسقاطه على الحاضر، وقراءته في ضوء الراهن، وقراءة الراهن في ضوئه.

3- لم تكن للروائيين طريقة واحدة في توظيف التراث السردي، بل كانت لهم أكثر من طريقة، فبعضهم وظف نصاً تراثياً محدداً، وأقام عليه معمار روايته، مستفيداً من بنيته العامة وأسلوبه وبنيته السردية، وبعضهم وظف الشكل الخارجي للتراث، وجعله إطاراً عاماً لروايته، وبعضهم وظف أنواعاً تراثية متعددة، وضمنها في رواية واحدة.

4- سعى بعض الروائيين إلى تأصيل الرواية العربية عن طرائق توظيف تراث البيئة المحلية، ودل توظيفهم لتراث البيئة المحلية على عدم تعاليهم عليه، وعلى إحساسهم بأهمية حضوره الكبير والفاعل في حياة الناس.

5- عبر الروائيون من خلال توظيف التراث عن الواقع المعيش، فأكدوا استمرار الماضي في الحاضر، وأسقطوا ما حدث أو ما سيحدث على ما يحدث، واتخذوا بعض الشخصيات التراثية رموزاً لشخصية الإنسان العربي في الواقع الذي رصدوه في رواياتهم.

6- ترك توظيف الروائيين للتراث تأثيراً في الرواية العربية المعاصرة مس مكوناتها، على مستوى الحدث والحبكة والشخصية، كما مس الشكل الفني للرواية، الذي بدا مختلفاً عن الشكل الفني للرواية التقليدية، ومختلفاً عن المتعارف عليه في جنس الرواية، فكثرت المقاطع والأقسام، وتحولت الرواية إلى مجموعة من القصص القصيرة. وأدى خروج تيار توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة على الشكل التقليدي للرواية العربية إلى غياب كلمة "رواية" عن غلاف بعض الروايات.

7- اتسمت المحاولات التي بذلها الروائيون في توظيف التراث بالتجريب، وذلك بسبب عدم وجود شكل محدد للرواية التي عرفت بتأبيها على الانضواء تحت شكل معين، وبمرونة فائقة في شكلها، تأتت لها من قدرتها على الانفتاح على الأنواع الأخرى.



تعريف ببعض الروائيين[1]

- **سالم بن حميش:** ولد في الجزائر، من مؤلفاته الروائية مجنون الحكم 1990، محن الفتى زين شامة 1992، سماسرة السراب 1996، العلامة 1997.

- **عبد الحميد بن هدوقة:** ولد في المنصورة "سطيف- الجزائر" عام 1925. شاعر ومترجم وقاص وروائي. تلقى تعليمه في معهد الكتاني بالجزائر، وجامع الزيتونة بتونس، وفي معهد الفنون الدرامية. كما درس الإخراج الإذاعي والمسرحي. نال دبلوماً في تحويل المواد البلاستيكية، وعمل مديراً للبرامج الفنية في إذاعة الجزائر وتلفازها، ثم مستشاراً ثقافياً فيها، ومديراً مسؤولاً عن المؤسسة الوطنية للكتاب، ورئيساً للمجلس الوطني الجزائري، وأميناً عاماً مساعداً لاتحاد الكتاب. مؤلفاته الروائية: ريح الجنوب 1971، نهاية الأمس 1975، بان الصبح 1980، الجازية والدراويش 1983.

- **رشاد أبو شاور:** ولد في قرية "ذكرين" التابعة لقضاء الجليل "فلسطين" عام 1942.

كاتب وقاص وروائي. تلقى تعليمه في أريحا، ثم هاجر مع أسرته عام 1957 إلى سورية، وبقي فيها حتى عام 1963. عمل في المقاومة، وتحمل مسؤوليات فيها، وعمل نائباً لرئيس تحرير مجلة "الكاتب الفلسطيني" التي يصدرها اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين في بيروت.

مؤلفاته الروائية: أيام الحب والموت 1973، البكاء على صدر الحبيب 1974، العشاق 1978، الرب لم يسترح في اليوم السابع 1986.

- **وليد إخلاصي:** ولد في الاسكندرية "سورية" عام 1935. درس الابتدائية في حلب "مدرسة الحمدانية"، ودرس الثانوية في حلب "التجهيز الأولى"، وحصل على باكلوريوس علوم زراعية عام 1958، من كلية الزراعة. جامعة الاسكندرية، وحصل على دبلوم الدراسات العليا عام 1960. عمل في وزارة الاقتصاد، وفي جامعة حلب، والمؤسسة العامة لحلج القطن وتسويقه. تقاعد من العمل الوظيفي عام 1999. يعمل عضواً في مجلس الشعب في القطر العربي السوري. رئيس فرع نقابة المهندسين الزراعيين بحلب سابقاً. رئيس فرع اتحاد الكتاب العرب في سورية سابقاً، ساهم في تأسيس مسرح الشعب بحلب. فاز بجوائز عديدة، منها الجائزة التقديرية لاتحاد الكتاب العرب 1989، وجائزة تيمور للقصة العربية 1995، وجائزة

---

(1) أفدنا في التعريف ببعض الروائيين من "معجم الروائيين العرب" ط1- د. سمر روحي الفيصل- دار جروس بروس، طرابلس لبنان 1995، وتم ترتيب أسماء الروائيين بحسب النسبة.

السلطان عويس 1997، وجائزة الباسل عن محافظة حلب 1998. مؤلفاته الروائية: شتاء البحر اليابس 1965، أحضان السيدة الجميلة 1969، أحزان الرماد 1975، الحنظل الأليف 1980، زهرة الصندل 1981، بيت الخلد 1982، باب الجمر 1985، دار المتعة 1991، ملحمة القتل الصغرى 1993.

– **واسيني الأعرج:** ولد في الجزائر، باحث وقاص وروائي. تلقى تعليمه في الجزائر، ونال الدكتوراه من جامعة دمشق. عمل مدرساً جامعياً، مؤلفاته الروائية: وقع الأحذية الخشنة 1981 وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر 1981، مصرع أحلام مريم الوديعة 1982 ، نوار اللوز 1983، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش 1985، أسماك البر المتوحش 1986 ، ضمير الغائب 1990، رمل الماية، فاجعة الليل السابعة بعد الألف 1993.

– **حليم بركات:** ولد في الكفرون "سورية" عام 1936، تلقى تعليمه في سورية ولبنان، وعمل مدرساً وأستاذاً لعلم الاجتماع في بيروت والولايات المتحدة الأمريكية. عضو في جمعية القصة والرواية. مؤلفاته الروائية: القمم الخضراء 1956، ستة أيام 1961، عودة الطائر إلى البحر 1969، الرحيل بين القوس والوتر 1979، إنانه والبحر 1993.

– **صلاح الدين بوجاه:** من مواليد 1956 بالقيروان "تونس"، له محاولات قصصية منذ عهد الطفولة روائي، وأستاذ جامعي. مؤلفاته الروائية: مدونة الاعترافات والأسرار 1985، التاج والخنجر والجسد 1992، النخاس 1996 راضية والسرك 1998.

– **أميل حبيبي:** ولد في حيفا "فلسطين" عام 1919 مسرحي وقاص روائي، تلقى علومه في فلسطين. من مؤسسي الحزب الشيوعي الإسرائيلي. عضو الكنيست الإسرائيلي ثلاث دورات عن حزبه. رئيس تحرير جريدة "الاتحاد" مؤلفاته الروائية: سداسية الأيام الستة 1969، الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل 1974، أخطية 1985، سرايا بنت الغول 1991.

– **فرج الحوار:** ولد في عام 1954 بحمام سوسة "تونس". حصل على الإجازة في اللغة والآداب الفرنسية بعمل أستاذاً للغة الفرنسية. مؤلفاته الروائية: النفير والقيامة 1985 الموت والبحر والجرذ 1985، المؤامرة 1992، التبيان في وقائع الغربة والأشجان 1996.

– **خيري الذهبي:** ولد في دمشق "سورية" عام 1946، تلقى تعليمه في دمشق، وتخرج من القاهرة حاملاً الإجازة في اللغة العربية عام 1968، عمل في التدريس في سورية والجزائر.

مؤلفاته الروائية: ملكوت البسطاء 1976، طائر الأيام العجيبة 1977، ليال عربية 1980، المدينة الأخرى 1985، التحولات/ حسيبة 1987، التحولات/ فياض 1990.

– **هاني الراهب:** ولد في مدينة اللاذقية "سورية" عام 1939 ، درس الأدب الإنكليزي في جامعة دمشق، ثم في بريطانية، وحصل على الدكتوراه في هذا الاختصاص له مقالات ودراسات وترجمات مبثوثة في عدد من الصحف والدوريات العربية، توفي عام 1999. مؤلفاته الروائية: المهزومون 1961، شرخ في تاريخ طويل 1970، ألف ليلة وليلتان 1977، الوباء 1982، بلد واحد هو العالم 1985، التلال 1988، خضراء كالمستنقعات 1992.

- **مؤنس الرزاز**: أردني المولد. قاص وروائي. مؤلفاته الروائية: أحياء في البحر الميت 1982، متاهة الأعراب في ناطحات السحاب 1986، اعترافات كاتم صوت 1986، جمعة القفاري 1990، الذاكرة المستباحة، سلطان النوم وزرقاء اليمامة 1997.

- **فوزية رشيد**: ولدت في المحرق "البحرين" سنة 1954. صحفية وقاصة وروائية عملت في مكتب الأمم المتحدة التابع لوزارة الإسكان في دبي. مؤلفاتها الروائية: الحصار 1983، تحولات الفارس الغريب في البلاد العاربة 1990.

- **غادة السمان**: ولدت في دمشق عام 1942. تلقت علومها في دمشق، وتخرجت من جامعتها حاملة الإجازة في اللغة الإنكليزية، ثم حصلت على الماجستير من الجامعة الأمريكية في بيروت. عملت محاضرة في كلية الآداب بجامعة دمشق، وصحفية ومعدة برامج في الإذاعة، أسست داراً للنشر خاصة بكتبها. مؤلفاتها الروائية: بيروت 75 "1975"، كوابيس بيروت 1976، زمن الحب الآخر 1978، القبيلة تستجوب القتيلة 1981، ليلة المليار 1986.

- **الطيب صالح**: ولد في مركز مروي "المديرية الشمالية- السودان" عام 1929. تلقى تعليمه في وادي سيدنا، وفي كلية العلوم في الخرطوم. عمل مدرساً، كما عمل في الإذاعة البريطانية في لندن. نال شهادة في الشؤون الدولية من إنكلترا، وعمل وكيلاً لوزارة الإعلام القطرية. مؤلفاته الروائية: عرس الزين 1962، موسم الهجرة إلى الشمال 1965، بندر شاه 1971، مريود، دومة ود حامد.

- **مجيد طوبيا**: ولد في مصر. قاص وروائي. مؤلفاته الروائية: دوائر عدم الإمكان 1972، أبناء الصمت 1974، الهؤلاء 1976، غرفة المصادفة الأرضية 1978، حنان 1981، ريم تصبغ شعرها 1983، تغريبة بني حتحوت إلى بلاد الجنوب 1992.

- **هاشم غرايبة**: ولد في حوارة "إربد- الأردن" عام 1953. قاص وروائي. تلقى تعليمه في إربد وبغداد حيث درس المختبرات الطبية، وعمل في هذا الحقل. مؤلفاته الروائية: رؤيا 1981، بيت الأسرار 1982، المقامة الرملية 1998.

- **جمال الغيطاني**: ولد في الصعيد "مصر" عام 1945. قاص وروائي. تلقى تعليمه في القاهرة، ونال دبلوم المدارس الثانوية الفنية. عمل في الصحافة. مؤلفاته الروائية: الزيني بركات 1974، الزويل 1974، وقائع حارة الزعفراني 1977، الرفاعي 1977، خطط الغيطاني 1981، التجليات ج1، ج2، ج3 1983- 1986، رسالة في الصبابة والوجد 1987، رسالة البصائر في المصائر 1989، هاتف المغيب 1992.

- **إبراهيم الكوني**: ولد في ليبيا. باحث وقاص وروائي. مؤلفاته الروائية: الخسوف 1989 ج1 البئر، ج2 الواحة، ج3 أخبار الطوفان الثاني، ج4 نداء الوقواق، نزيف الحجر 1990، التبر 1990 المجوس جزءان 1991، الوقائع المفقودة من سيرة المجوس 1992، السحرة ج1 1994، ج2 1995، خريف الدرويش 1996، فتنة الزؤان 1996، بر الخيتعور 1997، واو الصغرى 1997، عشب الليل 1997، الدمية 1998، الفزاعة 1998.

- **نجيب محفوظ**: ولد سنة 1912 في حي الجمالية بجوار الحسين "مصر"، إجازة في الفلسفة، بدأ حياته بكتابة المقالة الفلسفية والمقالة الأدبية، ثم انتقل إلى كتابة الرواية والقصة،

يعـد مـن الروائيين الذين أسسوا للرواية الفنية. له أكثر من أربعين رواية. وأكثر من خمس عشـرة مجموعـة قصصية. حاز جائزة نوبل للآداب لعام 1988. مؤلفاته الروائية: القاهرة الجديـدة 1945، خـان الخليلي 1946، زقاق المدق 1947، الثلاثية "بين القصرين 1956، قصـر الشـوق 1957، السـكرية 1957"، الطريق 1964، الكرنك 1974، حكايات حارتنا 1975، ملحمـة الحرافـيش 1977، أفـراح القبة 1980، ليالي ألف ليلة 1982، رحلة ابن بطوطة 1983، حديث الصباح والمساء 1987، صباح الورد 1989.

- **محمـود المسـعدي**: ولـد في تازركه "تونس" سنة 1911، من خريجي المدرسة الصـادقية وجامعة السوربون مبرز في اللغة والآداب العربية، عمل مدرساً في تونس، وفي معهـد الدراسـات الإسـلامية في جامعة باريس. تقلد مسؤوليات عديدة في الميدانين الوطني والنقابي.

وشـغل منصـب وزير الثقافة بتونس، ورئيساً للبرلمان التونسي، ورئيس تحرير مجلة "المباحث" مؤلفاته الروائية: السد 1955، حدث أبو هريرة قال 1973، مولد النسيان 1987.

- **حنا مينة**: ولد في مدينة اللاذقية عام 1924، وهو الولد الوحيد بين أخواته. سجلته أمـه فـي السابعة في مدرسة أرثوذكسية. عمل في الميناء والصيدليات وصانع حلاق وبائع خضـار، واشـتغل في المقهى وملعب التنس، وفي أحد الحقول، وباع الجرائد. غادر اللاذقية متوجهاً إلى بيروت، ثم عاد إلى دمشق محرراً في جريدة الإنشاء. غادر سورية بين 1959-1967 إلى الصين، ثم إلى المجر، ثم عاد إلى الوطن بعد نكسة حزيران.

يعمـل حالـياً فـي وزارة الثقافة. مؤلفاته الروائية: المصابيح الزرق 1954، الشراع والعاصفة 1966، الثلج يأتي من النافذة 1969، الشمس في يوم غائم 1973، الياطر 1975، بقايـا صـور 1975، المستنقع 1977، المرصد 1980، حكاية بحار 1981، الدقل 1982، المـرفأ البعـيد 1983، الربـيع والخريف 1984، مأساة ديمتريو 1985، حمامة زرقاء في السحب 1988، ونهاية رجل شجاع 1989، الولاعة 1990، فوق الجبل وتحت الثلج 1991، الرحيل عند الغروب 1992، النجوم تحاكم القمر 1993.

- **الطاهر وطار**: ولد في الجزائر عام 1936، مسرحي وقاص وروائي، تلقى علومه في مدارس جمعية العلماء المسلمين، وفي جامع الزيتونة في تونس ولم يستمر فيها. عمل في تونس ثم شارك في الثورة الجزائرية بعد انتسابه إلى جبهة التحرير الوطني عام 1956، عمل بعد الاستقلال مشرفاً على الملحق الثقافي لجريدة "الشعب"، ورئيساً لتحرير صحيفة "الجماهير" مؤلفاته الروائية: اللاز 1974، الزلزال 1974، عرس بغل 1978، العشق والموت في الزمن الحراشـي 1980، الحـوات والقصـر 1980، تجربة في العشق 1989، الشمعة والدهاليز 1996.



TERMS	
Absent text:	النص الغائب
Animal Tale:	حكاية الحيوان
Classical Structure:	البنية التقليدية
Classicism:	الإحيائية
Contemporary:	المعاصرة
Context:	السياق
Description:	الوصف
Digression:	الاستطراد
Fabulour - Narrative:	الحكاية الخرافية
Fantastic Space:	المكان العجائبي
Fantastical:	العجائبي
Folklore:	الفلكلور
Folktale:	الحكاية الشعبية
Focalization:	التبئير
Frame - tale:	الحكاية الإطارية
Functions:	الوظائف
Historical Novel:	الرواية التاريخية
Hyper textuality:	التعالق النصي
Heritage:	التراث
Idealism:	المثالية
Imagination:	التخييل
Inclusion:	التضمين
Inter Text:	التناص
Interpretation:	التأويل
Modernism:	الحداثة
Metatext:	الميتانص
Maifait:	الإساءة
Narration:	السرد
Novel:	الرواية
Originality:	الأصالة
Omniscient:	الراوي العالم بكل شيء
Popular Literature:	الأدب الشعبي
Paratext:	المناص

TERMS	
Parowdia:	الساخرة
Point of view:	زاوية الرؤية
Previous Text:	النص السابق
Plot:	الحبكة
Quotation:	الاستشهاد
Romans:	الرومانس
Subsequent Text:	النص اللاحق
Travel Literature:	أدب الرحلة



المصادر والمراجع

القرآن الكريم

الكتاب المقدس

أولاً: المصادر

أ- الروايات

- إبراهيم، حافظ: 1959 ليالي سطيح- سلسلة كتاب الهلال، دار الهلال، مصر، العدد 100 حزيران.
- ابن حميش، سالم: 1990 مجنون الحكم ط1 -رياض الريس للنشر.
- ابن هدوقة، عبد الحميد: 1983 الجازية والدراويش ط1- دار الآداب، بيروت.
- أبو شاور، رشاد: 1986 الرب لم يسترح في اليوم السابع ط1- دار الحوار، اللاذقية.
- إخلاصي، وليد: 1975 أحزان الرماد ط1 -دار أبجد، بيروت.

  بلا تاريخ زهرة الصندل ط1- مكتبة الكرمل، دمشق.

  1984 باب الجمر ط1 -اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
- الأرناؤوط، معروف: 1929 سيد قريش ط1 - دار الفتى العربي، دمشق.
- الأعـرج، واسيني: 1993 رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف ط1- دار كنعان، دمشق.
- أنطـون، فرح، 1979 الدين والعلم والمال أو المدن الثلاث ط1، ضمن المؤلفات الروائية، بلا دار نشر، بيروت.
- بركات، حليم: 1969 عودة الطائر إلى البحر ط1- دار النهار، بيروت.
- بوجاه، صلاح الدين: 1985 مدونة الاعترافات والأسرار في ضبط ما أثر عن أبي عمران مـن أخبار وبحاشيتها كتاب المجالس والحلقات لنجيه الراوية أبي اليسر بن حسن بن علي ط1- دار سراس، تونس.
- حبيبـي، أمـيل: 1984 الوقـائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل ط3- دار الجليل، م. ت. ف.

- حسـين، طه بالاشتراك مع الحكيم، توفيق: بلا تاريخ القصر المسحور ط1- دار الهلال، مصر.
- الحوار، فرج: 1985 النفير والقيامة ط1- دار سراس، تونس.
- الذهبي، خيري: 1990 التحولات، فياض ط1- اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
- الراهب، هاني: 1978 ألف ليلة وليلتان ط1- دار الآداب، بيروت.
- الـرزاز، مؤنس: 1977 سلطان النوم وزرقاء اليمامة، ألف رواية ورواية في حكاية ط1- المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
- رشيد، فوزية: 1993 تحولات الفارس الغريب في البلاد العاربة ط1- دار سينا، مصر.
- زيدان، جرجي، بلا تاريخ غادة كربلاء ط1- دار مكتبة الحياة، بيروت.
بلا تاريخ الحجاج بن يوسف ط1- المكتبة الأدبية، بيروت.
- السمان، غادة: 1991 ليلة المليار ط2- منشورات غادة السمان.
- صالح، الطيب: 1969 عرس الزين ط1- دار العودة، بيروت.
بلا تاريخ موسم الهجرة إلى الشمال- دار الهلال.
- طوبـيا، مجـيد: 1992 تغريـبة بني حتحوت إلى بلاد الجنوب ط1- دار سعاد الصباح، الكويت.
- غرايبة، هاشم: 1998 المقامة الرملية ط1- المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
- الغيطاني، جمال: 1974 الزيني بركات ط1 -وزارة الثقافة، دمشق.
1981 خطط الغيطاني ط1- دار الميسرة، بيروت.
1991 رسالة البصائر في المصائر ط2- مكتبة مدبولي، مصر.
- الكوني، إبراهيم 1992 التبر ط3 – دار التنوير، بيروت.
1992 نزيف الحجر ط3- دار التنوير، بيروت.
1992 الوقائع المفقودة من سيرة المجوس ط3 – دار التنوير، بيروت، -
- محفوظ، نجيب: بلا تاريخ ليالي ألف ليلة ط1- مكتبة مصر، القاهرة
بلا تاريخ ملحمة الحرافيش ط1- مكتبة مصر، القاهرة.
بلا تاريخ رحلة ابن فطومة ط1- مكتبة مصر، القاهرة.
- المسعدي، محمود: 1989 حدث أبو هريرة قال ط3- دار الجنوب، تونس.
- المناصرة، حسين: 1997 بوابة خربة بني دار ط1- دار الحوار، اللاذقية.
- المويلحـي، محمـد: 1964 حديـث عيسى بن هشام ج1، ج2 -سلسلة كتاب الهلال، دار الهلال، العددان 97 و 98 نيسان وأيار.
- مينة، حنا: 1984 الربيع والخريف ط1- دار الآداب، بيروت.
- وطار، الطاهر: 1983 عرس بغل ط2- دار ابن رشد، بيروت.

ب- كتب التراث:

- ابن الأثير: بلا تاريخ الكامل في التاريخ -دار صادر، بيروت.
- ابن إياس: 1960 بدائع الزهور في وقائع الدهور ط2، ج4 تح: محمد مصطفى، القاهرة.
- ابن بطوطة: 1992 تحفة النظار في غرائب الأمصار "رحلة ابن بطوطة" -دار صادر، بيروت.
- ابن حنبل: 1995 المسند ط1، تح: حمزة أحمد الزين - دار الحديث، القاهرة.
- ابن كثير: 1977 البداية والنهاية ط2- مكتبة المعارف، بيروت.

  1988 النهاية في الفتن والملاحم ط1، تح: محمد أحمد عبد العزيز- دار الجليل، بيروت.
- الأصفهاني، أبو فرج: 1985 الأغاني ط5، تح: لجنة من الأدباء، مج7- دار الثقافة، بيروت
- الجاحظ، عمر بن بحر: 1933 رسائل الجاحظ ط1، تح: حسن سندوبي- المكتبة التجارية الكبرى، مصر.
- الشهرزوري، محمد بن عبد الرسول: 1995 الإشاعة لأشراط الساعة ط2، تح: موفق فوزي الجبر- دار الهجرة، بيروت، دار النمير، دمشق.
- مجهول: 1252 هـ ألف ليلة وليلة ط1، تح: محمد قطة العدوي- دار صادر، بيروت
- المقريزي، أحمد بن علي: 1270 هـ المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار ط1- دار التحرير، القاهرة.
- الميداني، أبو الفضل: بلا تاريخ مجمع الأمثال، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد- دار النصر، دمشق.
- الهمذاني، بديع الزمان: 1988 مقامات بديع الزمان الهمذاني ط1، شرح محمد عبده- مؤسسة أخبار اليوم، القاهرة.

ثانياً: المراجع

أ- المراجع العربية:

- إبراهيم، د. عبد الله: 1992 - السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي ط1- المركز الثقافي العربي، بيروت.
- إبراهيم د. نبيلة: بلا تاريخ فن القص في النظرية والتطبيق ط1- دار قباء مصر.
- أبو حمدان: سمير: 1990 النص المرصود، دراسات في الرواية ط1- المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت.
- أبو هيف، د. عبد الله: 1994 القصة العربية الحديثة والغرب ط1- اتحاد الكتّاب العرب، دمشق.

- إخلاصـــي، رجاء نور الدين: 1999 وليد إخلاصي في كتابات الآخرين ط1- دار ماجدة، دمشق.
- أدونيس: بلا تاريخ الثابت والمتحول ج3 -دار الساقي، بيروت.
- البارديي، د. محمد: 1993 -الرواية العربية والحداثة ج1، ط1- دار الحوار، اللاذقية.
- بحراوي، حسن: 1990 بنية الشكل الروائي ط1- المركز الثقافي، بيروت.
- بدر، د. عبد المحسن طه: 1963 تطور الرواية العربية الحديثة في مصر "1870- 1938" ط1- دار المعارف، مصر.
- بسيسو، د. عبد الرحمن: 1983 استلهام الينبوع، المأثورات الشعبية وأثرها في البناء الفني للرواية الفلسطينية ط1- مؤسسة سنابل للنشر، بيروت.
- بوشـــعير: د. الرشيد: 1998 أثر غابرييل ماركيز في الرواية العربية ط1- دار الأهالي، دمشق.
- الجابـــري، د. محمد عابد: 1991 التراث والحداثة ط1- مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت.
- جدعان، د. فهمي: 1985 نظرية التراث ط1- دار الشروق، عمان.
- حسين، د. حسني محمود: 1983 أدب الرحلة عند العرب ط2- دار الأندلس، بيروت.
حمـــاد، حســـن محمـــد: 1997 تداخل النصوص في الرواية العربية ط1- الهيئة المصرية العامة، القاهرة.
- حنفـــي، د. حســـن: 1981 التراث والتجديد، موقفنا من التراث القديم ط1- دار التنوير، بيروت.
- خصباك، د. شاكر: بلا تاريخ ابن بطوطة ورحلته -دار الآداب، بيروت.
- الخطيب، د. حسام: 1983 روايات تحت المجهر ط1- اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
- الخطيب، محمد كامل، 1976 المغامرة المعقدة ط1- وزارة الثقافة، دمشق.
- 1990 نظرية الرواية ط1- وزارة الثقافة، دمشق.
1990 تكوين الرواية العربية، اللغة ورؤية العالم ط1- وزارة الثقافة، دمشق.
- خورشيد، فاروق، 1979 في الرواية العربية، عصر التجميع ط3- دار العودة، بيروت.
- خياط، نهاد: 1994 دراسة في التجربة الصوفية ط1- دار المعرفة، دمشق.
- دقاق، د. عمر: بلا تاريخ ملامح النثر العباسي- دار الشرق العربي، بيروت.
- الزريبي، مفيدة: 1994 مداد التاريخ وخطاب الرواية العربية ط1- دار الأهالي، دمشق.
- سركيس، إحسان: 1979 الثنائية في ألف ليلة وليلة ط1- دار الطليعة، بيروت.
- السعافين، د. إبراهيم: 1978 تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد لاشام "1870- 1967" ط2- دار المناهل، بيروت
1996 تحولات السرد، دراسات في الرواية العربية ط1- دار الشروق، عمان.

- سليمان، موسى: 1960 الأدب القصصي عند العرب ط3 – دار الكاتب اللبناني، بيروت.
- سلام، رفعت: 1990 بحثاً عن التراث العربي ط1- الهيئة المصرية العامة، مصر.
- الشاذلي، د. عبد السلام محمد: 1985 شخصية المثقف في الرواية العربية المعاصرة ط1- دار الحداثة، بيروت.
- الصباغ، د.ليلى: 1988- 1989 دراسة في منهجية البحث التاريخي ط1- مطبوعات جامعة دمشق.
- صالح، د. صلاح: 1996 الرواية العربية والصحراء ط1- وزارة الثقافة، دمشق.
- ضيف، د. شوقي: الفن ومذاهبه في النثر العربي ط6- دار المعارف، مصر.
- طرشونة، محمود: 1985 الأدب المريد في مؤلفات المسعدي ط3- بلا دار النشر.
- طنوس، د. وهيب: 1980- 1981 في النثر العباسي ط2- جامعة حلب.
- العروي، د. عبد الله: 1992 مفهوم التاريخ ط1- المركز الثقافي العربي، بيروت.
- عصفور، د. جابر: 1994 قراءة الموروث النقدي ط1- دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية، القاهرة.
- علوش، د. سعيد: بلا تاريخ عنف المتخيل الروائي في أعمال أميل حبيبي ط1- مركز الإنماء القومي، بيروت.
- فضل، د. صلاح: 1985 نظرية البنائية في النقد الأدبي ط3- دار الآفاق الجديدة، بيروت.
- قاسم، عبد الحكيم عبد الغني: 1989 المذاهب الصوفية ومدارسها ط1- مكتبة مدبولي، القاهرة.
- القيسي، فايز عبد النبي فلاح: 1989 أدب الرسائل في الأندلس ط1- دار البشير، عمان.
- لحمداني، د. حميد: 1991 بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ط1- المركز الثقافي العربي- بيروت.
- مجموعة من المؤلفين: 1980 دراسات في الإسلام ط1- دار الفارابي، بيروت.
1986 دراسات في القصة العربية، وقائع ندوة مكناس ط1- مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت.
1987 التراث وتحديات العصر في الوطن العربي ط2- مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت.
1998 الرواية العربية، واقع وآفاق ط1- دار ابن رشد، بيروت.
1998 دراسات في الرواية العربية، الحلقة النقدية في مهرجان جرش السادس عشر ط1- المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
- محمدية، أحمد سعيد: 1976 الطيب صالح عبقري الرواية العربية ط1- دار العودة، بيروت.
- مرتاض، د. عبد الملك: 1988 فن المقامات في الأدب العربي ط1- الدار التونسية،

الجزائر 1996 مقامات السيوطي ط1- اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
- المرعي، د. فؤاد: 1981- 1982 - نظرية الأدب ط1- منشورات جامعة حلب.
- الموسوي، د. محسن جاسم: 1986- ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الإنكليزي ط2- مركز الإنماء العربي، بيروت.
1993 -ثارات شهرزاد، فن السرد العربي الحديث ط1 -دار الآداب، بيروت.
1997- سرديات العصر العربي الإسلامي الوسيط ط1- المركز الثقافي العربي، بيروت.
- النساج، د. سيد حامد: 1980- بانوراما الرواية العربية الحديثة ط1- دار المعارف، القاهرة.
- نصار، د. حسين: 1991- أدب الرحلة ط1- الشركة المصرية العامة، مصر.
- النصير، ياسين: 1995- المساحة المختفية، قراءات في الحكاية الشعبية ط1- المركز الثقافي العربي، بيروت.
- هلال، د. محمد غنيمي، د. ت -الأدب المقارن ط5- دار العودة، بيروت.
- ياغي، د. عبد الرحمن: د. ت -في الجهود الروائية ما بين سليم البستاني ونجيب محفوظ- المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
- اليافي، د. نعيم: 1993- أوهاج الحداثة، دراسة في القصيدة المعاصرة ط1- اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
- يقطين، سعيد: 1989- انفتاح النص الروائي ط1- المركز الثقافي العربي، بيروت.
1992 - الرواية والتراث السردي ط1- المركز الثقافي العربي، بيروت.
1989- تحليل الخطاب الروائي ط1- المركز الثقافي العربي، بيروت.
1997- قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية ط1- المركز الثقافي العربي، بيروت.

ب- المراجع المترجمة:

- باختين، ميخائيل: 1988- الكلمة في الرواية ط1، تر: يوسف حلاق- وزارة الثقافة، دمشق.
1990- أشكال المكان والزمان في الرواية ط1، تر: يوسف حلاق- وزارة الثقافة، دمشق.
- بارت، رولان: 1993- مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص ط1، تر: د. منذر عياشي- دار الإنماء الحضاري، حلب.
- برذرستون: غوريون: 1984- نشأة الرواية في أمريكا اللاتينية ط1، تر: د. سميرة بريك_ وزارة الثقافة، دمشق.
- غاستون، باشلار: 1984- جماليات المكان ط2، تر: غالب هلسا- المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت.

- بروب، فلاديمير: 1996- مورفولوجيا القصة ط2، تر: د. عبد الكريم حسن، وسميرة بن عمو- دار الشراع، دمشق.
- بوث، وين سي: 1992 -أنماط السرد، تر: محمود منقذ الهاشمي- مجلة الآداب الأجنبية، دمشق، العدد 70.
- بوتــور، ميشــيل: 1982- بحــوث في الرواية الجديدة ط2، تر: فريد أنطونيوس – دار عويدات، بيروت.
- زيــرافا: ميشــيل: 1985- الأسطورة والرواية ط1، تر: صبحي حديدي- دار الحوار، اللاذقية.
- كريســتيفا، جوليا: 1997- علم النص ط2، تر: فريد زاهي- دار توبقال، الدار البيضاء
مجموعــة مــن الباحثين: 1985- الأدب والأنواع الأدبية ط1، تر: د. طاهر نجار- دار طلاس، دمشق.
1986- بحــوث ســوفيتية جديــدة في الأدب العربي ط1، تر: محمد طيار- دار رادوغا، موسكو.
- مومســن، كاترينا: 1980- غوته وألف ليلة وليلة ط1، تر: أحمد الحمو- وزارة التعليم العالي، بدمشق.
- هــو، غــراهام: 1973- مقالة في النقد ط1، تر: محيي الدين صبحي- المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب الاجتماعية، دمشق.
- واط، إيان: 1991- نشوء الرواية ط1، تر: عبد الكريم محفوض- وزارة الثقافة، دمشق.

ج- الرسائل الجامعية:

- أبو هيف، عبد الله، 1999- الاتجاهات الجديدة في نقد القصة والرواية في الوطن العربي، أطروحة دكتوراه، جامعة دمشق.
- صــالح، صلاح: 1998 -قضايا السرد في الرواية العربية المعاصرة – أطروحة دكتوراه، جامعة دمشق.

د- المعاجم:

- ابن منظور: لسان العرب
- الحنفي، د. عبد المنعم: 1987- معجم المصطلحات الصوفية ط2- دار المسيرة، بيروت.
- الفيصــل، د. ســمر روحي: 1995- معجم الروائيين العرب ط1- دار جروس برس، لبنان.

هـ- المجلات والدوريات:

- ابــن جمعة، د. بوشوشة: 1996 – الرواية المغاربية المعاصرة، توظيف التراث- مجلة كتابات معاصرة، بيروت، العدد 29.

- خليل، لؤي: 1997- المكان في قصص وليد إخلاصي - مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد 4.
- الربيعي، تركي: 1988- محاولة في البحث عن معادل حضاري، بعض الملاحظات المنهجية حول إعادة كتابة تاريخنا القومي - مجلة الوحدة، الرباط، العدد 42.
- عبد الحق، منصف: 1989- اللغة وإشكالية التأويل عند محيي الدين بن عربي- مجلة الوحدة الرباط، العدد 60.
- عثمان، د. محمد عبد الستار: 1988 -المدينة الإسلامية- عالم المعرفة، الكويت العدد 128.
- العظمة، د. نذير: 1996- فنوننا النثرية بين الثبات والتحول- مجلة بناة الأجيال- دمشق، العدد 17.
- مرتاض، د. عبد الملك: 1998- في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد- عالم المعرفة، الكويت العدد 240.
- المرعي، د. فؤاد: 1991 -مدارات التاريخ في الرواية السورية- مجلة البيان، الكويت، العدد 351.
- النجار، د. محمد رجب: 1981- حكايات الشطار والعيارين في التراث العربي- عالم المعرفة، الكويت العدد 45.

1993- مدخل إلى التحليل البنيوي للسير الشعبية نظرياً وتطبيقياً، مجلة قضايا وشهادات، قبرص، العدد 6.



المحتوى

الإهـــــداء 5

المقدمة 6

1- بواعث توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة: 10

أ-البواعث الواقعية: 10

ب-البواعث الفنية: 11

ج-الحركة الثقافية 11

2- دواعي البحث: 12

مدخل إلى البحث 18

مدخل إلى البحث 19

1- تعريف بالتراث: 19

2- مفهوم التراث في الفكر العربي المعاصر: 21

3- تجليات التراث في بواكير الإبداع الروائي العربي: 24

ملاحظات ونتائج: 38

الفصل الأول توظيف الحكاية الشعبية 40

1- توظيف ألف ليلة وليلة: 41

2- توظيف الشخصية الحكائية: 70

3- الاستعانة بالحكاية لتصوير الواقع: 77

ملاحظات ونتائج: 83

الفصل الثاني توظيف السيرة الشعبية 84

1- مقاربة الشكل الفني العام للسيرة الشعبية في رواية "ملحمة الحرافيش" لنجيب محفوظ: 86

2- توظيف شخصية بطل السيرة الشعبية في رواية "ملحمة الحرافيش": ..87

3- قراءة الحاضر في ضوء السيرة الشعبية في رواية "ألف ليلة وليلتان":94

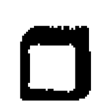
4- توظيف البنية السردية في رواية "تغريبة بني حتحوت إلى بلاد الجنوب": 95

5- توظيف لغة السيرة الشعبية في رواية "تغريبة بني حتحوت إلى بلاد الجنوب": 97

ملاحظات ونتائج: 99

الفصل الثالث توظـــــيف الــــتاريخ.....................................100
1- إدخال النص التاريخي في الرواية:.....................................105
2- تحويل السرد التاريخي إلى سرد روائي:.....................................108
3 ــ توظيف أحداث التاريخ:.....................................110
4 ــ أشكال ظهور الشخصية التاريخية في الرواية:.....................................114
5 ــ أشكال تقديم الشخصية التاريخية:.....................................115
6 ــ تحويل الشخصية التاريخية إلى شخصية روائية:.....................................119
7 ــ نماذج الشخصية التاريخية:.....................................119
8 ــ إعادة كتابة التاريخ في رواية: "رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف":.....................................122
10 ــ توظيف فلسفة التاريخ:.....................................123
11 ــ توظيف المادة التاريخية في رواية "مجنون الحكم":.....................................131
12 ــ توظيف شكل الكتابة التاريخية:.....................................133
ملاحظات ونتائج:.....................................135
الفصل الرابع توظيف النص الديني.....................................138
1 ــ أشكال توظيف النص الديني:.....................................139
2 ــ توظيف البنية الفنية للنص الديني.....................................148
3 ــ توظيف القصة الدينية:.....................................155
4- توظيف الفكر الديني.....................................160
ملاحظات ونتائج:.....................................172
الفصل الخامس توظيف التراث الأدبي.....................................174
1- توظيف فن الخبر:.....................................175
2- توظيف المقامة:.....................................181
3- توظيف فن الترسل:.....................................188
4- توظيف كتب الجغرافيا في رواية "خطط الغيطاني":.....................................198
5- توظيف أدب الرحلة.....................................204
- ملاحظات ونتائج:.....................................213
الفصل السادس توظيف تراث البيئة المحلية.....................................214
الدوافع إلى توظيف تراث البيئة المحلية:.....................................215
2- تراث البيئة المحلية في روايات إبراهيم الكوني:.....................................218
3- توظيف تراث البيئة المحلية في رواية "الجازية والدراويش":.....................................226
4- توظيف المكان التراثي في رواية "باب الجمر":.....................................230
ملاحظات ونتائج:.....................................237

خاتمة ونتائج عامة 239
تعريف ببعض الروائيين..241
المصطلحات 245
المصادر والمراجع 247
أولاً: المصادر...247
ثانياً: المراجع...249
المحتوى 255





رقم الإيداع في مكتبة الأسد الوطنية

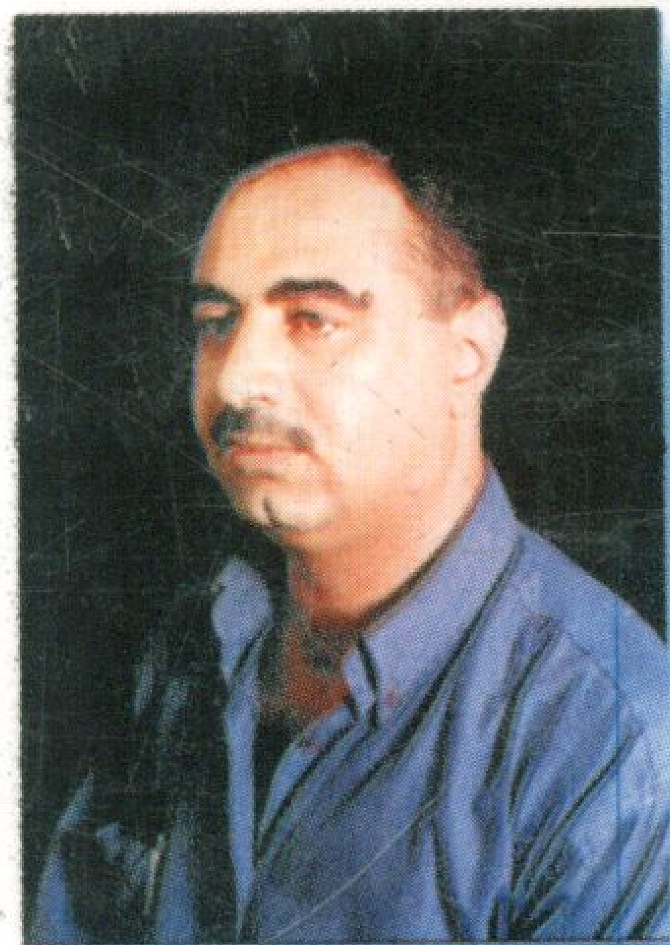
توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة: دراسة/ محمد رياض وتـــار- دمشـــق: اتحـــاد الكـــتاب العـــرب، 2002 - 257 ص؛ 25سم.

1- 813.009 و ت ا ت

2- العنوان 3- وتار

ع- 2002/7/1128 **مكتبة الأسد**

□□



الدكتور محمد رياض وتار

- ولد في بلدة سرورا ـ محافظة إدلب عام 1965
- تخرج من جامعة حلب حاملاً الإجازة في اللغة العربية.
- حصل على درجة الماجستير في الدراسات الأدبية من جامعة حلب عام 1996 م
- نال درجة الدكتوراه في الأدب العربي الحديث من جامعة حلب عام 2001 م
- يعمل مدرساً للغة العربية

مؤلفاته المطبوعة:

"شخصية المثقف في الرواية العربية السورية" اتحاد الكتاب العرب، دمشق 200 م

- أنشر الدراسات الأدبية في الصحف والدوريات المحلية.



ثمن النسخة 300 ل.س في القطر
375 ل.س في أقطار الوطن العربي

مطبعة اتحاد الكتاب العرب
دمشق